

سعد بن محارب المحارب

الرواية الجماهيرية

قراءة نقدية في مرحلة ذيوع الرواية السعودية



Jadawel جداول

سعد بن محارب المحارب

الرواية الجماهيرية

قراءة نقدية
في مرحلة ذيوع الرواية السعودية



Jadawel S.A.R.L جداول ش.م.م

الرواية
الجماهيرية

الكتاب: الرواية الجماهيرية
المؤلف: سعد بن محارب المحارب

جداول
للنشر والتوزيع
الحمرا - شارع الكويت - بناية البركة - الطابق الأول
هاتف: 00961 1 746638 ـ فاكس: 00961 1 746637
ص.ب: 5558 - 13 شوران ـ بيروت ـ لبنان
internet site: www.jadawel.net
e-mail: info@jadawel.net

الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير 2011

طبع في لبنان
Copyright - by
Jadawel S.A.R.L
Hamra Street - Al-Barakah Blg.
P.O.Box: 5558 - Shouran
Beirut - Lebanon
First Published 2011 Beirut

تصميم الغلاف: محمد ج. ابراهيم

المحتويات

مقدمة

على مسافة تقترب من عشرين عامًا، نما الاهتمام الجماهيري في السعودية بالرِّواية. ومع هذا التنامي تطورت حركة نشرها، محليًّا، وخارجيًّا. ولدت العديد من المحاولات التي شملت الحكايات الاجتماعية العامة، والتجارب الفردية؛ الحقيقية والمتخيلة، حاملة جملة متداخلة من الأفكار والمشاعر. وتقاطعت هذه المحاولات مع الراهن، وتصورت المستقبل، واستعادت الماضي. وغيّرت باستمرار مركز اهتمام قرّائها على خريطة الجغرافيا، وفي لحظات التاريخ، وفي أولويات عنايتهم الاجتماعية. وأعادت -غير مرة- بناء صورة السعوديين والسعوديات. وتشبَّثت برغبة الجذب والإثارة ولفت القلوب والأنظار. وانحازت إلى إعمال التعرية والكشف والمواجهة والصدام، فكانت تجارب صاخبة لم يهدأ ضجيجها إلَّا قبل أشهر.

أحاطت بالتجارب ردود متفاوتة القيمة والاتِّجاه. نشأ الكثير من النقاش المحلّي - وغير المحلّي - حول هذه التجارب. وثارت أسئلة لم تبلغ بعد إجابة نهائية: ماذا تعني هذه الظاهرة؟ وأي تغيير تحمل؟ وهل ستغير هذه الظاهرة المجتمع أم أنها إحدى نتائج تغيره؟ وإلى أي اتِّجاه ستأخذ هذه التجارب الأدبية مجتمع الهمس والأحاديث الجانبية؟ وفي أيِّ سياق ينبغي أن توضع؟ هل هي امتداد لسابق فيه أم انعكاس لحاضر في غيره؟ وهل هي تعبير عن تطور ومدنية وحداثة أو هي إشارة إلى تراجع في الوعي وتزعزع

في الهوية؟ هل هي شيء من وضوح بساطة أهل هذا المجتمع، أم شيء من غموض تعقيدهم؟ هل جاء التوسع في الرواية استجابة لحاجة اجتماعية أم جاء لاعتبارات تجارية؟

هذا الكتاب لن يجيب عن أيٍّ من هذه الأسئلة. لكن الأمل فيه أن يشكّل واحدة من نقاط البداية التي يمكن من خلالها تحرير فهم أوَّلي للظاهرة التي اخترت أن أسميها بالرواية الجماهيرية. ويأخذ هذا الكتاب خيار التحليل ومحاولة الفهم متجاوزًا الاستعانة بالتعبيرات الكمية لاعتبارين. الأول هو توفر بدائل تتمثل في إحصائيّات ودراسات ببلوجرافية[1]. والثاني قناعتي بأن الظاهرة الثقافية / الاجتماعية تحتاج إلى بحث النوع ودراسة الكيف أكثر من حاجتها إلى دراسات كمية لا ترصد أكثر من سطح الظاهرة البادي للمراقب - مع إقراري بضرورة الدراسة الكمية في الحقل الاجتماعي - إن هذا الكتاب محاولة للتعمق في الظاهرة، والتفاعل معها. واجتهاد في وضعها ضمن سياق أشمل، وإبراز ملامحها، وتفسير شيء من تحوُّلاتها. وهو في معناه الأقصى تعبير عن اعتقاد بأهمية تنظيم المعرفة في مجتمع يستحقُّ حالة نهضة ثقافية تفوق كل ما أحرزه في هذا الميدان.

ينقسم هذا الكتاب إلى قسمين، ويسبقهما مدخل موجز عن الأدب والنقد. وأهدف من هذا المدخل إلى توفير أرضية مشتركة لي وللقارئ أثناء رحلتنا في هذا الكتاب. وأهدف من إيجازه - أي

---

(1) للباحث السعودي خالد بن أحمد اليوسف مساهمات متميزة في هذا الميدان، تستحق اقتراح متابعتها. وفيما يخص الرواية أقترح الاطلاع على كتابه «معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية: «الرواية»، وفيه ستجد كثيراً من التفاصيل الكمية المهمة عن الرواية في السعودية.

المدخل - إلى تأكيد أن هذا الكتاب ليس مشروعًا علميًا متخصصًا في الأدب والنقد، وإنما هو قراءة نقدية لظاهرة أدبية في الأصل. وهو بهذا نص في الثقافة العامة.

في القسم الأول أتناول ما أعتبره ظاهرة الرواية الجماهيرية. وأعني بها الروايات السعودية التي ظهرت ضمن المرحلة التي لقيت فيها الرواية السعودية ذيوعًا جماهيريًا غير مسبوق. وأقدّر أنها مرحلة تبدأ من منتصف التّسعينيّات الميلادية من القرن العشرين. كما أقدّر أنها مرحلة دخلت في لحظة خفوتها مع نهاية العقد الأول من القرن الميلادي الجديد.

وأشير هنا إلى أن الحديث في هذا القسم يتجنب قدر الإمكان ممارسة النقد الفني للنصوص، وإنما هي محاولة لوصف ثم تحليل الظاهرة من خلال جملة من ملامحها والسياقات التي جاءت ضمنها. وكلُّ الحديث في هذا القسم عن الرواية الجماهيرية إنما قصد به السِّمة الغالبة، الأكثر شيوعًا. لكن هذا يجب أن لا يحجب أن تجارب روائية عديدة ظهرت خلال الفترة نفسها ولم تتسم بجميع سماتها، وهو ما قد تلمسه بوضوح في بعض النماذج التي أتناولها فنيًا في القسم الثاني. وهو قسم يشمل ثمان قراءات فنية كنت قد نشرتها في أماكن مختلفة، في أوقات سابقة على مشروع هذا الكتاب. وأظن أنها تجسد بصفة عامة استنتاجي الفني حيال أغلب ما قرأت من أعمال روائية ضمن هذه المرحلة.

سعد المحارب

سبتمبر/ أيلول 2010م

مدخل

-1-

يبدأ الطالب دراسة الإعلام بتعلُّم قواعد أساسية. إحدى تلك القواعد هي ضرورة التمييز بين الرأي والخبر، ومن ذلك جواز الانحياز في الأول ووجوب الحياد في الثاني. ويمضي الطالب بقية سنوات علمه، وربما عمله أيضًا، في اكتشاف استحالة تطبيق هذه القاعدة.

كلّ خبر تنشره وسيلة إعلام ينطوي على انحياز ما، فقرار النشر ـ أو عدم النشر ـ هو خيار منحاز. والموضع المحدد للخبر، تقديمًا وتأخيرًا، والمساحة المخصصة له، كذلك. والكلمات ـ والصور ـ التي يتمّ التعبير بها عن الأحداث والأشخاص والأماكن المذكورة ضمن الخبر، لا بد أن تحمل قدرًا من الانحياز. غير أن القناعة بأن الحياد كمال ينبغي السعي إليه مع إدراك استحالة بلوغه، وتكرار التدريب ومراكمة التجارب، ومحاولة الدرس والتحليل وبناء القواعد الفرعية، هي ما أدى إلى الواقع الإعلامي الراهن. حيث الحدث يحيط به خبر ورأي، وجعل من الممكن تمييز العناصر الثلاثة بالسعي إلى القاعدة، وليس بتمام تطبيقها.

تشبه هذه العلاقة في بعض جوانبها علاقة الأدب بتاريخه ونقده.

فالأثر الأدبي هو الحدث، والخبر هو تاريخ الأدب، والرأي الذي يناقش الأثر يمثله النقد الأدبي. وفي كل تاريخ للأدب انحياز ما، وتعبيرات يداخلها الرأي والموقف. لكن تاريخ الأدب الذي يبدأ بعرض القصص والروايات في الصحف السيّارة، ولا ينتهي بالموسوعات الأدبية، يبقى في موضع الإعلام بالأدب سيرة وتجارب. ويتميز النقد الأدبي عنه بأنه في موقع الرأي. والتحليل للآثار الأدبية.

ومع كثرة الفروق بين العلاقتين، إلّا أنَّ الحريَّ بالإشارة هنا هو أنَّ الأثر الأدبي ليس حدثًا حقيقيًا، إنما هو أكذوبة. وهي أكذوبة مبنية على أسس فنية تؤدي بها لأن تكون أكذوبة مفيدة. وهي أكذوبة يمتنع ضررها بتواطؤ المبدع والمتلقي على أن تصديقها مجرد حالة مؤقتة تفضي إلى المتعة، وعلى أن لها حدودًا معلنة.

– 2 –

ما الأدب؟!

تخفيضًا من خيبة أمل القارئ أبادر إلى القول إنَّ هذه الفقرة من هذا المدخل لن تتسع للإجابة عن هذا السؤال. يمكن أن تجد شيئًا من الإجابة في عشرات الدراسات المتخصصة. أنا هنا أحاول أن أرسم ملامح عامة من خلال خلاصات مستنتجة، وأسئلة متجددة.

يخلص جملة من الدارسين إلى أن الأدب يمكن تصنيفه إلى شكل ومضمون، أو إلى لفظ ومعنى، وتصنيفات أخرى كثيرة تقسم الأثر الأدبي إلى جملة من العناصر المستقلّة نظريًا. لكن الخلاصة الأكثر نضجًا في أن الأثر الأدبي يشترط فيه أربعة عناصر؛ هي الخيال والعاطفة والأسلوب والفكرة. على أن ثمة عناصر يمكن أن

تضاف باختلاف اللون الأدبي، مثل إضافة عنصر الحبكة في القصة، ومثل إضافة عنصري الوزن والقافية في الشعر العمودي.

في الأدب بعامة، وفي القصة - والرواية - على نحو أوضح، نحن أمام تاريخ مختلق، وأحاديث موضوعة. إذا تحولت القصة إلى رواية الواقع كما كان، فستصبح تأريخًا لا أدبًا. وإن جاءت بخيال مطلق - بافتراض إمكان ذلك - كانت صنعة تفوق الأدب. القصة إذن مزيج من حقيقة وخيال، وهي في«طيف القصة»[1] واقعية أو رومانسية، فإن غلبت الحقيقة كانت من الاتجاه الواقعي، وإن غلب الخيال كانت من نظيره الرومانسي.

وفي الأدب بعامة، وفي الشعر على نحو أوضح، نحن أمام نص يلامس عواطف القرّاء والسامعين. حيث يلتقي بصوره وأفكاره وشخوصه وأحداثه، بالتجربة الشعورية لهم؛ فيكون الخوف فيه شيئًا من خوفهم، والرجاء المحمول في معانيه بعضًا من رجائهم. كما يغدو شوق الأبطال ولهفتهم متماسًّا مع مثله في نفوس الجمهور. ويصير حزن شخوصه وانكسارهم مثيرًا لنظيره في وجدان القرّاء. العاطفة في الأدب تعني قدرة النص الأدبي على النفوذ إلى عمق المشترك الإنساني، حتى يشعر القارئ أن النص كُتب بإحساسه، وعنه. يثير النص الأدبي في القارئ عاطفة تجاه ذاته، وليس مجرد تعاطفًا مع أبطال النص وكاتبه. عند تلقّي العمل الإبداعي أنت تحزن لحزنك الذي أعاد إثارته العمل، وتضحك سخرية من تجربتك الشخصية التي لامسها النص الذي تقرأه. ومثلما تفسد المبالغة في عقلنة النصوص هذا العنصر، تفسده

(1) مصطلح وضعه «روبرت شولز» في كتابه (عناصر القصة).

المبالغة في قلة عقلنتها، فيتحول النص إذ ذاك إلى حالة ابتزاز عاطفي.

وفي الأدب بعامة، يمثل الأسلوب اسمًا جامعًا لما يكتب به النص الأدبي. أو إن شئت، يمثل اللُّغة بمعناها الفني، لا العلمي الذي يشمل علوم العربية. فالأسلوب في الأدب عنصر فنّي مقصود لذاته، لا لغيره. وكما يتكرر المثال لدى كثير من أهل العلم الأدبي، فإن الفارق بين اللغة في عموم حياتنا وبين اللغة في الأدب، هو الفارق بين أهمية الحركات التي يؤديها الجسم في المشي، وبين مثيلتها التي يؤديها في الرقص. ففي المشي تكون الحركات وسيلة لغاية. أنت تريد الانتقال من موضع لآخر، المهم أن تبلغ غايتك وليس من المهم كيف تحركت. وفي الغالب لا تثير الحركة الانتباه، ولا تستدعي التحليل. وليس من الضروري أن تأتي منتظمة، أو أن يُتاح تكرارها. وهذا كله خلافًا لحركات الجسم ضمن الرقص. إذ تتحول الحركات هنا إلى غاية بذاتها، تثير الانتباه وتستدعي التحليل. كما أنَّ التزامها بنظام محدد شرط أساس في صحتها، وسبيل ميسر لتكرارها.

وبكلام أشمل، فإن الأسلوب هو خيار الأديب لكيفية كتابة عمله. هو الحامل للفكرة، والمعبّر عن العاطفة، والمصوّر للخيال، وحاوي حيلة السرد وحبكة القصة. الأسلوب من النص الأدبي مثل الجسد من الكائن الحيّ، هو الظاهر والملموس. وهو الذي يصنِّف واحدًا وإن حوى جملة متباينة من أشياء مختلفة. وإن لم يكن الجسد كل الكائن الحيّ، إلَّا أن هذا الكائن غير موجود بدونه.

وفي الأدب بعامة، ثمَّة معنى عام للعمل الأدبي. فليس الأدب هذيانًا لا معنى له. ومما يحجب هذا الهذيان أن تأتي فكرة

العمل متسقة في ذاتها، غير متناقضة. وأن تبنى بناء يمكن فهمه وتصديقه مؤقتًا؛ أي في مرحلة التعليق التي يعلّق فيها المتلقي إدراكه الذهني ليمتزج بوعيه مع العمل. ومما ينتفع المتلقّي به من العمل الفني ـ والأدبي فرع منه ـ اكتساب منطق جديد. فالفنان يصنع في عمله منطقًا خاصًا؛ يعيد بناء وتركيب عالمه من خلاله، وفق رؤية عميقة لفنان يقترح هذا المنطق. أو في أقل الأحوال، يريد أن يشرك المتلقّي في مشاهدة العالم بطريقة مختلفة. «الفن ليس تصوير أشياء جميلة، وإنما هو التصوير الجميل للأشياء». والعبارة الأخيرة تنسب إلى «بيكاسو». في الأدب المهم ليس ما كتبت عنه، وإنما أي معنى لهذه الكتابة.

إذن يسعك استنتاج منطق العمل الأدبي الخاصّ وفهمه، وربَّما تنجح في تطويره لفهم العالم الأكبر بحسب منطق العمل، ورؤية الأديب. بأن تقيس ما فهمت على ما لم تفهم. إن فرق العمل الأدبي عن الحياة يكمن في أن الإنسان هو صانع عالم الفرض الفني، وبذا فهو مسيطر عليه. ففي الرواية ـ مثلًا ـ تستطيع بيسر أن تميز الخير من الشر، وتقبض باليسر ذاته على لحظات التحوُّل. كل ما في السرد تحكمه الحبكة، فيأتي معلَّلًا. لا يخضع الأمر هنا إلى سجالات الرأي، ومعارك التفسير. الفن شفاف، والمبدع حاسم. بينما في الحياة تقل قدرة الإنسان عن إدراك كل التفاصيل، وفهم كل الدوافع، وتمييز الأشياء تمييزًا نهائيًا. فحين تقصر عن فهم شيء في الحياة، فهو قصور فيك؛ في مستوى علمك، وطبيعة إدراكك. وحين تقصر عن فهم شيء في الفن فهو قصور في صانعه.

هذا التقرير بوجود المعنى ليس إلّا بداية للكثير من المسائل الفرعية الجدلية. التي منها أنَّ المعنى العامّ للعمل الأدبي يختلط أحيانًا بقيمته الفنية الإجمالية. ومنها ما يلخِّصه السؤال التقليدي: هل

تعتبر الرسالة شرطًا في العمل الأدبي؟. هذا سؤال يمضي بنا إلى جدلية الالتزام في الفن، ومراجعة جملة من المواقف الفلسفية، تقود ضمن ـ ما تقود إليه ـ إلى سؤال الوظيفة الاجتماعية للأدب؛ هل هي موجودة، وإن كانت فما هي؟. ومنها تجديد السؤال: هل يصنع الأديب عمله راغبًا في التعليم فيقول العمل في إجماله رسالة تهتدي بها نفوس القرّاء؟ أم أنه يصنعه متسائلًا، لا هادي ولا مهتدين؟. بكلمات أخرى، هل الأديب معلم يلقي دروسه في صيغة إبداعية، أم أنه باحث يطرح أسئلته من خلال الصيغة ذاتها؟. بل وهل من واجب الأديب أن يحسم خياره في وضع عمله في خانة السؤال أو في موضع الإجابة؟. ثمّ، أليس ثمة احتمال ثالث؛ أن يأتي العمل الأدبي ليقدم متعة خالصة، تهدي إلى القارئ نشوة فنية. توفير مناسبة لمعايشة واقع بديل، واختبار مشاعر مختلفة في نطاق آمن؟.

– 3 –

ما النقد؟!

سؤال آخر أمامه عشرات الدراسات التي لا زالت تحاول أن تجيب عنه. ومرة أخرى سأكتفي هنا برسم ملامح عامّة، وتجديد بعض الأسئلة.

النقد سلوك عامّ، وظاهرة مكرَّرة. كثير من الآراء في مختلف الشؤون هي ممارسة نقدية. بل إنَّ كثيرًا من المحاولات الأدبية تنطوي على ممارسات نقدية تجاه الإنسان والواقع، لذلك يبدو من المدهش أن يخفق الأديب في قبول نقد آثاره إن تضمن انتقادًا لعمله، فيما هو يسمح لنفسه بنقد مجتمعه والناس والأفكار. إن

عملي متقن ورائع في كل جوانبه، فإمّا أن تقرّ بهذه الحقيقة المطلقة، أو أن تفقد مصداقيتك: صورة من رد فعل بعضنا في التعامل مع النقد، إن تضمن ما دون المدح. أقول صورة سواء جاءت بهذه المباشرة النادرة، أو أنك بلغتها في منتهى تحليل ردّ الفعل تجاه النقد. وأقول بعضنا وليس فقط الأدباء، بل هذا أمر يشمل بعض النقّاد حين تخالفه في الرأي حول عمله، أو رأيه في عمل أدبي. ومن لوازم الصدق أن أضيف أن هذا أمر لا يستثنى منه بعض القرّاء. إنها مسألة ترتبط بالقدرة على قبول وجود الرأي المختلف، ولا أقول بضرورة الاتّفاق معه.

نعم إن المكتوب النقدي رأي، ليس إلّا. فلا هو مقدّس يجب الخضوع له، أو لا يقبل المراجعة، ولا هو بيان باسم كبار علماء الرواية. لكنه أيضًا ليس مجرد تعليق عابر يقوله المرء بعد بلوغ السطر الأخير، ولا هو محاولة عابثة تبحث عن موقع ولو على هامش رواية. المكتوب النقدي يجيء حاملًا وعي مبدعه / الناقد. كتابة ثانية، إبداع يوازي إبداعًا، يفيد ويمتع. ومثل بقية الإبداع يقبل النقد. وهو مكتوب موجه إلى القارئ لا إلى الأديب، فالأديب إذ يتلقى النقد يصير واحدًا من جمهور الكتابة النقدية، لا فضل له على غيره، ولا قيمة استثنائية لرأيه في المكتوب النقدي. وهذا وضع يتكرر تطبيقه على الناقد عندما تدور الدورة ويكتب ثالث رأيه في المكتوب النقدي، فيتحول الناقد ـ الأول ـ إلى واحد من جمهور الكتابة الثالثة.

إلى ذلك فإن علاقة الأديب بنصّه تنتهي بنشره، وكذلك الحال مع الناقد ونصّه. فلا يفترض أن يحتاج النص إلى دفاع كاتبه، مثلما لا يصح أن تنسحب أي قراءة للنص على كاتبه. وكما لا ينبغي سجن الأديب في نصّ نشره ذات مرة، لا ينبغي أيضًا سجن

الناقد في رؤية انتهى إليها حينًا. إن الكتابة الإبداعية في الأدب ونقده، ونقد نقده، هي محاولات تحمل اجتهاد أصحابها. آراء من المنفعة العامة أن توجد وتنمو. وتتفق حينًا، وتختلف أحيانًا. وهي جهود تغدو مضرّة حيثما انحازت خارج الفني. وحيثما تعدت نطاق الحوار الجادّ.

والنقد هو خطاب علمي وليس معياري. وللتفريق بين الأمرين أودّ أن أوضح أن الخطاب المعياري هو حديث فيما ينبغي أن يكون، في مقابل أن العلمي هو حديث فيما هو كائن. ولذا فإن الخطاب المعياري حامل للقيم الصائبة على نحو قطعي، وهو خطاب يعد بالمثال على حساب الواقع. فيما يتوسل الخطاب العلمي بالبحث والتجربة لفهم الواقع بقطع النظر عن الموقف القيمي مما يجري. وهو خطاب يفهم الظاهرة من خلال وصفها، وكشف أسبابها، وتحديد تداعياتها، وقد يتوفر فيه إمكان التنبؤ بتطورات الظاهرة قبل حدوثها. وهو خطاب ينبني على مراجعة التجارب المختلفة وتمييز الظواهر المتكررة فيها واستنتاج القواعد منها. فهو من ناحية خطاب من الميدان وإليه، ومن ناحية ثانية هو خطاب قابل -وباستمرار- لتعديل أساليب النظر التي يستعملها، ومراجعة أدواته، والعدول عما انتهى إليه. وعلى العكس من ذلك يجيء الخطاب المعياري من منظومة أوسع وأعلى، حاملًا أحكامًا نهائية، هي في الغالب عصيَّة على المراجعة والنقد. فضلًا عن أنه حاصل تعليمات جاهزة، لا استنتاج ميداني. وإن كان كلا الخطابين له وظائفه التي تستلزم استمراره، فإن من المهم هنا الإشارة إلى استقلال النقد الأدبي عن الخطاب المعياري.

والنقد عندي موهبة مستقلّة عن مجال النظر. أي أن الناقد موهوب في معنى النقد، ثم هو متعلّم للمجال الذي ينقد فيه. إن

كان في الأدب أو في سواه. ولكن ما هو معنى النقد؟. لا أقصد المعنى اللغوي أو أخاه الاصطلاحي، بل أقصد الغاية؛ كيف يحكم أحد على الكتابة النقدية بدون أن يفهم وظيفتها. وبعيدًا عن استعادة نقاش علمي طويل ومتشعب، فإني أكتفي بخلاصة موجزة. من الدارسين من قرر التحليل وظيفة للنقد، ومنهم من حددها بالتفسير، ومنهم من قال بأنها التقييم. ومن الجليّ أن الوظائف الثلاث مترابطة حد التداخل، وإنما السؤال المطروح هنا عن الوظيفة الأساسية. فهل دور النقد أن يفسّر الأثر الأدبي ويقترح له فهمًا محددًا، أم أن دوره أن يحلّله من خلال تفكيك عناصره ووضعه ضمن سياقاته الأوسع، أم أنَّ دوره أن يحدد قيمته الفنية. أي هذه الوظائف الثلاث هي ما يتم به النقد الأدبي؟!

والنقد يتعاطى مع العمل الأدبي على أنه أثر ضمن سياقات أشمل. منها الفن الذي يأتي ضمنه، ومنها الإطار الثقافي للحظة والمكان اللذين نشأ فيهما، ومنها عموم إنتاج الأديب، وهكذا يتوالى توسيع الدائرة حتى بلوغ الأطر الاجتماعية الأوسع. ويوازي الناقد مع هذا الخط المتصاعد في توسيع نطاق النظر، خطًّا آخر متنازلًا إلى تفكيك العمل الأدبي إلى مجموعة من الأجزاء يضمُّها كلّ. فينظر في كل جزء مستقلًّا عن البقية، أو ضمن مقارنات الجزء بنظير له في أعمال أخرى.

ويقسّم المتخصصون جهود النقد إلى مدارس عديدة. بعض هذه التقسيمات تأتي في مسار طولي مرتبط بالمراحل التاريخية المتعاقبة. وبعضها الآخر عرضي يختلف بحسب الموقع الجغرافي. كما يقسّمها آخرون بناء على الاتّجاه الرئيس، فيذكرون اتجاهًا اجتماعيًا تاريخيًّا يعتني بالبيئة التي ظهر فيها العمل، ومؤلّفه، ويهتم بالمعنى الاجتماعي للعمل. واتجاه نفسي يشتغل بالجانب النفسي للأديب الذي لا بد أن

يؤثر في أدبه. واتجاه فني يركِّز بحثه في العناصر الفنية ضمن النص الأدبي. واتجاه تكاملي يسعى للجمع بين الاتجاهات الثلاثة السابقة. وتقتضي هذه الفقرة من الشرح والتفصيل ما يفوق هذا الإيجاز، غير أن هذا الكتاب ليس المراد منه أن يكون كتابًا علميًّا متخصصًا، لذا فإن الغرض من هذه الوقفة يتحقق بما تقدم من ملامح عامة للنقد.

- 4 -

الأديب في الرواية متمرد بالضرورة الفنية. فلا بدَّ للأديب أن يتمرَّد على الحياة بأن ينشئ صيغته الخاصة لها، والتي تحوي قدرًا من خيال يبتكره، وقدرًا آخر من حقائق يعيد بناءَها وترتيبها حسبما يرى. ومن واجب الناقد أن يجاريه في استيعاب تمرُّده، والبحث في منطق البديل الذي يقترحه. كما أن من واجبه أيضًا أن ينافسه في التمرد، فيبدأ بالتمرد عليه. وهذا لا يعني أن يتخذ الناقد موقفًا ضديًّا من الأديب، بل المراد أن لا يكون طرفًا لمركز. الناقد ليس شارحًا للنص، بل كاتب آخر له. وأحيانًا يكون كاتبًا أفضل.

وحيث إن الرواية حالة ابتكار مستمرة، فإن نقدها ينبغي أن يكون كذلك. ومثلما يسعى الأديب إلى مجاوزة النصوص الأدبية السابقة على نصِّه، فإن على الناقد أن يجاوز تطبيق القواعد المتراكمة على النص الجديد، إلى تنمية وعيه وتوسيع خياره النقدي بما يحيط بالنص ضمن قراءة الناقد الخاصة. بكلمة، الأدب المتجدد يحتاج إلى نقد متجدد. وبكلمة ثانية، حياة الأدب رهن بالابتكار، وحياة النقد متوقفة على الاستيعاب. والسبيل في الحالين هي التجاوز، لكن هذا التجاوز من الأديب، ومن الناقد، يجب أن لا

يقود إلى إبطال نهائي للقواعد المستنتجة من عموم التجارب السابقة، لأن هذا سينتهي إلى أن تكون كل رواية هي الأفضل والأسوأ في ذات اللحظة. بل إلى أن يكون كل نص وكل صورة وكل معزوفة هي رواية. لابد إذن من احترام القواعد لكي يتميز الفن، ولا بدّ من تجاوزها لكي يتحقق الابتكار. فإن احترمت كل القواعد ستقدم عملًا فنيًا رديئًا، لأنه مكرر وغير مبتكر. وإن تجاوزت كل القواعد ستقدم عملًا مبتكرًا لكنه ليس فنيًا.

وبعد، فإن شريكًا ثالثًا يجب أن لا ينسى هنا، إنه القارئ. فإنما يستهدف الأديب والناقد بنشر أعمالهما القارئ، مع ملاحظة أن الأصل أن النقّاد هم بعض قرّاء الأدباء، والأدباء هم بعض قرّاء النقّاد. وكلما استقامت هذه الصلة الثلاثية كان المناخ الفني أقرب للصحة. ومن أسباب استقامتها أن يدرك كل طرف حق كلٍّ من الطرفين الآخرين في استعمال خياره الخاص، وواجب كل منهما في احترام حق الطرف الثالث. هذه الصيغة التنظيمية التي اقترحها تتمثل في وجوب الاستقلال، وجواز التفاعل. أو إن شئت في انتفاء الوصاية. فليس أي منهم صاحب قول نهائي في عمل الآخر. ما ينشره الأديب هو اقتراح فني له أن يشكّله كيفما شاء، وللناقد والقارئ أن يأخذا منه وأن يردّا. وكذلك الأمر فيما ينشره الناقد. بل وهو كذلك في استجابة القارئ، فاستجابته ليست برهانًا قاطعًا على جودة النص الأدبي، وانعدامها ليس كلمة الحسم في إثبات رداءة النص النقدي.

* * *

الرواية الجماهيرية

ثلاث ظواهر وثلاث روايات

تمهيد

يقدّر بعض الدارسين أن الرواية في السعودية ولدت في عام 1930م من خلال رواية «**التوأمان**» لعبد القدوس الأنصاري. ومنهم من يعتقد أنها ولدت في عام 1935م من خلال رواية «**الانتقام الطبيعي**» لمحمد نور الجوهري. ويرى غيرهم أن البداية كانت في عام 1948م من خلال روايتين، هما «**فكرة**» لأحمد السباعي، و«**البعث**» لمحمد علي مغربي. ورغم هذه البداية المبكّرة إلّا أني أقدّر أن الذيوع الجماهيري للرواية، أي الانتشار الواسع ـ الشعبي، إن صح التعبير ـ جاء في مرحلة متأخرة، هي تسعينيّات القرن الميلادي الماضي. وجاء هذا الانتشار عبر ثلاثة أعمال متتالية؛ هي «**الرياض نوفمبر/ 1990م**» لسعد الدوسري، و«**شقة الحرية**» لغازي القصيبي، وثلاثية «**أطياف الأزقة المهجورة**» لتركي الحمد. وقبل الانتقال إلى وقفات قصيرة مع هذه الأعمال الثلاثة، وما أفرزته من المهم الإلماح إلى حالة التعبير في السعودية قبيل، وفي مطلع، بزوغ الرواية الجماهيرية.

* * *

الظواهر الثلاث

-1-

منذ فترة طويلة ظلّ الخطاب الداخلي المفارق للخطاب الرسمي، لا أتحدّث فقط عن الخطاب المعارض بل المختلف عمومًا، خطابًا محصورًا في نخب ضيقة. على نحو منظم في تنظيمات سريَّة محظورة، أو على نحو عشوائي في مجالس خاصَّة. أو في أحسن الأحوال عبر مقالات صحافية تتصف بالاستثناء، وربما كانت صحافة الأفراد أبرز مما تلاها في هذه الأخيرة.

أول حالة اختراق ناجحة لهذه الحالة بدأت مع الشريط الإسلامي، وتحديدًا المجموعة القليلة منه التي حملت خطابًا حيال الواقع المحلي، وجاء بعضه مفارقًا للخطاب الرسمي. كانت الحالة الأولى ـ في حدود معلوماتي ـ التي ينشأ فيها خطاب داخلي مفارق للرسمي، وينشر على نطاق جماهيري. تحليل ذلك الخطاب أمر لا يناسبه هذا المقام، إلَّا أن من المهم الانتباه إلى أمرين .**أولهما** أن بعض ذلك الخطاب كان ذا صيغة نقدية للواقع المحلي. قراءة وتحليل وتحديد معانٍ وفرز، لا مجرد حالة تذمر أو خيار تحريضي .**والثاني** أن ذلك الخطاب كان جمهوره الأساس فئات ضمن التيار الإسلامي، بما أبقى قطاعات ـ أظنها واسعة ـ خارج نطاقه، جهلًا به أو تجافيًا عنه. إلَّا أن المحاولة التي تضاءلت قيمتها بمرور الوقت، نبَّهت إلى

إمكان ممارسة نقد اجتماعي يخاطب الشعبي، دون أن يكون متفرعًا عن الخطاب الرسمي. ولا أعني هنا أن هذا تمّ من خلال خطاب مستقلّ عن الأخير بإطلاق، ولكنه كان يملك درجة استقلال ملحوظة.

-2-

في مطلع التسعينيّات، وفي واحدة من نتائج حرب تحرير الكويت، انطلقت القنوات الفضائية العربية، وتجاوز المدّ الإعلامي جميع سوابقه. صار ما يجري في العالم يبلغ الجمهور العام في السعودية لحظة وقوعه، وبدون وسيط محلّي. وساهمت الفضائيات بعد تكاثرها في إيجاد مسارات بديلة عن الخطاب المحلّي، في التفكير والتحليل. وبدأ السعوديون يرون الآخر أقرب وأوضح، من أي وقت مضى، كما أصبحت خيارات الآخرين تظهر أمامهم عبر الآخرين أنفسهم، منقولة بصورتها الدقيقة ومحمولة على مبرّرات أصحابها، ممّا شجّع بعض السعوديين على مراجعة خياراتهم، ومساءلة مبرراتها. واطّلع السعوديون من خلال الفضائيات مباشرة على صورهم في العالم ـ ولا أقول صورتهم ـ، والتي لم تكن جميعها متفقة مع ما يعرفونه عن أنفسهم. وشيئًا فشيئًا تنامت عناية كثير من الفضائيات العربية بالسعودية والسعوديين، فانتقل النقاش عن همومهم إلى الشاشة الصغيرة، وطرحت العديد من الموضوعات الشائكة التي كان الإعلام المحلّي يجد نفسه في حرج من طرحها.

هذه الظاهرة تفوَّقت على سابقتها ـ الشريط الإسلامي ـ بأمرين. **الأول**: أنها شاعت في الجمهور العامّ، ولم تقتصر على فئات ضمن تيار . **والثاني**: أن سيطرة المرسل فيها أصبحت أخفّ مما هي في وسائل الإعلام التقليدية ـ وليس فقط في الشريط الإسلامي ـ، إذ صار

للمتلقي دور في المشاركة لم يكن متاحًا له من قبل. لم يعد المرسل مهيمنًا على الرسالة بصفة مطلقة. أصبح على جدوله أن يشارك المتلقي في بعض البرامج، وصار ضمن حساباته الحرص على متابعة المتلقي لأغلب البرامج. بهذين الدورين صار المتلقي مؤثرًا، ولرأيه أهمية.

-3-

في نهاية التسعينيّات دخلت الإنترنت إلى السعودية وولدت المنتديات وما شابهها من مساحات محدودة القيود على الشبكة. في تلك المساحات نشأت خطابات متعددة تكشف الواقع المحلّي، وتكاثر الرؤى حوله. فانتظمت هذه الخطابات بديلًا إضافيًا للخطاب الإعلامي الرسمي، وشبه الرسمي. ومنافسًا على صعيدي الخبر والرأي للفضائيات. ولا أظنني أبالغ حين أقول إن السبق الخبري - مصحوبًا بالصور الثابتة والمتحركة والصوت أحيانًا - بات أقرب إلى المسلمة لصالح المواقع على الإنترنت.

وساهمت المنتديات المحلية بالإضافة إلى نقل المعلومات وتحليلها في تكوين رأي عام لدى مرتاديها حيال المعلومات المطروحة. ويمكن ملاحظة هذا من خلال المنتديات ذات التوجهات المختلفة، حيث تتباين المعالجة بشكل واضح للعديد من القضايا تأثرًا بمنهج المنتدى النابع من أجندة تخصّ أصحابه.

ومع المنتديات ولد المستخدمون الذين اختاروا - في الغالب - ارتداء الأقنعة ليقولوا الحقيقة - أو ما اعتبروها كذلك - وجد هنالك السعوديون المعتادون على الهمس فرصة نادرة للصراخ؛ فصرخوا مع السياسي وضدّه، وانتشروا على الخريطة الدينية من أول بحر التقديس إلى آخر بحر التدنيس، وعبّروا دون خجل عن بداوتهم

وبساطتهم، واخترعوا الساخر وضحكوا بصوت عالٍ دون خوف على صورتهم وبلا فزع مما سيقوله الناس. وكشفوا أن الحب الذي تدّعيه الأفلام وتسوقه الأغاني يسكنهم. وقالوا ما لم تقله أجيال سبقتهم، وربما كانت مثلهم لكنها لم تتعرف على منتديات الإنترنت.

والأبرز في هذه الظاهرة هو انهيار سلطة المرسل، فقد صار الجميع في تبادل مستمرّ لموقعي المرسل والمتلقي. وارتفع سقف الحرية إلى درجة لم يبلغها في الظاهرتين السابقتين، بما استجلب ارتفاعًا أدنى في الخطاب الإعلامي المحلّي، واستدعى تدخلات رسمية لوقف التجاوز في بعض المنتديات.

-4-

إذن، وبقطع النظر عن تفصيل ليس هذا مكانه للظواهر الثلاث فإنّ ما يهمني هنا هو الإشارة إلى أن الرواية الجماهيرية ولدت في هذا المناخ. مناخ مجتمع يكتشف نفسه، ويتساءل حولها. مجتمع بدأ أخيرًا أفراده العاديون ممارسة الكلام والتعليق. فانفعلت هذه الرواية بهذا الواقع، وتفاعلت معه. لا أقول بأن هذه الظواهر هي مقدمة الرواية الجماهيرية، كما لا أقول إنها مقدمة لأيٍّ منهم. وإنما أقول إن الرواية الجماهيرية نشأت ضمن هذا المناخ فاستفادت منه، وأسهمت في تعزيزه. وشكّلت الظواهر الأربع ـ أو للدقة الثلاث الأخيرة بعد تآكل قيمة الأولى ـ وبدرجات متفاوتة، خطوة إلى الأمام في مستوى حرية التعبير.

* * *

الروايات الثلاث

-1-

«**الرياض نوفمبر 1990م**»، رواية غير منشورة. انتشرت نسخة مطبوعة في عام 1992م، وقيل إنه كان من المزمع أن تصدر خلال ثلاث سنوات، لكنها في الواقع لم تصدر إلى الآن. هذا بحد ذاته أمر يستحق وقفة تحليلية مستقلّة، لأن من المحتمل أن المبادرة المختلفة للعمل قد تسببت في إعاقة صدوره، أو في تأخير ذلك[1].

في هذا العمل دخلت الرواية السعودية إلى منطقة جديدة لم تكن يومها متوقعة. وبقطع النظر عن القيمة الفنية اكتسبت الرواية قيمة جماهيرية بسبب جرأتها. لقد كانت المرة الأولى التي تقدّم فيها أحداث اجتماعية ذات حساسية عالية ضمن رواية.

من هذا المنظور الذي يركز على ما وراء الأدبي فإنَّ الرواية تناولت مضامين عديدة، وبدرجات مختلفة، في سياقين متقاطعين. أحدهما شخصي يتعلق بتفاصيل حياة البطل في بيته، وعمله الأساسي في المستشفى، والفرعي في الصحافة .والثاني عام يرصد جانبًا من مرحلة احتلال الكويت، بنقل مقتطفات من التغطيات

---

(1) رأيت أهمية التوسع في عرض بعض مضامين هذه الرواية، لأنني أقدّر أن بعض القرّاء لم يسبق له الاطلاع عليها. وحيث إنها لم تنشر فقد يتعذّر عليهم الوصول إليها. خلافًا للروايتين الأخريين.

الإعلامية والانطباعات الشعبية حول أزمة الخليج. وبينهما تأتي عناوين كثيرة، منها خروج العمالة اليمنية على أثر موقف حكومة بلادهم من الأزمة. ومنها سعي الصحافة إلى دعم المرأة. والإشارة العابرة إلى مسألة التمييز الاجتماعي على أساس قبلي. كما ترد حادثة إحالة البطل إلى تحقيق بسبب حضوره مؤتمرًا لمثقفين يساريين في سوريا. والإلماح إلى تشدد الرقابة الصحافية المحلية، وقلة استقلال الإعلام. وكانت ثمة إشارات إلى ملامح منازعة متدرجة المستويات بين المثقفين والحداثيين، «ورجال الدين» و«الشباب المتدين». لكن المحور الأساسي هنا كان يتعلق بالمسيرة النسائية التي طالبت بمنح المرأة حق قيادة السيارة، والتي جرت في الرياض في يوم 6 نوفمبر/تشرين الثاني 1990م.

ومن المهم أن نتذكر أولًا أن هذه المسيرة تمت في فترة كانت تشهد احتلال الكويت، وكانت الحساسية السياسية تجاه التحركات الداخلية والخارجية في أقصى درجاتها. ومن المهم أن نتذكر ثانيًا بأن تلك المسيرة تسببت في إثارة حساسية ثانية، هي الحساسية الاجتماعية، واستدعت تعليقات رسمية وشعبية. كان من أهم التعليقات الرسمية بيان لوزارة الداخلية أكّد منع قيادة المرأة للسيارة دون الإشارة إلى المسيرة، واستند البيان إلى فتوى تحرّمها؛ سدًّا لباب الذريعة إلى الحرام[1]. بالإضافة إلى تصريحات لوزير الداخلية

(1) الفتوى أصدرها كل من: الشيخ عبد العزيز بن باز، الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد وعضو هيئة كبار العلماء، والشيخ عبد الرزاق عفيفي نائب رئيس اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء وعضو هيئة كبار العلماء، والشيخ عبد الله بن غديان عضو هيئة كبار العلماء، والشيخ صالح اللحيدان رئيس مجلس القضاء الأعلى وعضو هيئة كبار العلماء.

خلال لقاء جمعه بجمهور نادي مكة الثقافي والأدبي أعرب خلالها عن أسفه لما كان، وأكَّد فيها مشاركة 47 امرأة في هذا الحدث، وأن بعضهنَّ حظين بموافقة أولياء أمورهنّ على ما قمنَ به. وجاءت أبرز التعليقات الشعبية على هيئة منشورات تحمل التنديد والتشهير بالمسيرة ومن قمنَ بها، وهي منشورات مجهولة المصدر. وتعليقات لإسلاميين عبر أشرطة الكاسيت. ومن المهم أن نتذكر ثالثًا أن الصحافة لم يكن من المتاح لها إلا أن تقتصر على نقل التعليقات الرسمية المحدودة.

أمام هذا الواقع، اتسم توثيق الحادثة -حتى ولادة الرواية- بسمتين: الاقتضاب، والإخبار عنها من زاوية الموقف الرافض للمسيرة. وخلال عامين ظهر عبر هذه المحاولة الأدبية، أول بديل يحمل توثيقًا تفصيليًا، ويرصد ردود الفعل المتباينة حولها. وبالإضافة إلى رصد الرواية للتعليقات الرسمية الثلاثة المشار إليها، رصدت تعميمًا منسوبًا إلى مدير جامعة الملك سعود، تبرأ فيه الجامعة من منتسِباتها العشر، وطالباتها الأربع، اللاتي شاركن في المسيرة، فضلًا عن الإشارة إلى المنشورات التي أسلفت ذكرها. كما سجلت الرواية أن شبكة (سي.بي.إس) الأميركية بثت تقريرًا تلفزيونيًا مصورًا عن المسيرة. وأضافت إلى كل هذا رصد ردود أفعال شعبية عبر نقاشات شخوص الرواية. تدرجت هذه الردود من التأييد الحماسي ـ الذي بلغ التحية الشعرية ـ والمعتدل، إلى المعارضة المعتدلة التي تفرّق بين صحة الغاية وفساد الوسيلة، والمعارضة الغاضبة إلى حدّ تضخيم ما جرى وإضافة إليه ما لم يكن فيه، وافتراض أن المسيرة تعبير عن إرادة أطراف خارجية.

لقيت الرواية ذيوعًا جيدًا بالقياس إلى ما سبق في هذا الفن

محليًا، وبالانتباه إلى أنها كانت منسوخًا يتداوله المهتمون بطريقة تقل عن إمكانيات الناشرين. ولا يهمني هنا محاولة التقييم لكفاءة هذا البديل، ولا تدقيق ما جاءت به. الجانب الذي تعنيني ملاحظته هو أن هذه الرواية شكّلت بداية لإمكان نشر ما يتعذّر نشره من وراء قناع أدبي. فكانت بهذا أول بادرة لاستقطاب المهتمين، كتّابًا وقرّاء، للرواية بوصفها ذات وظيفة اجتماعية لا فنية.

ومع هذا العمل ولد خلط لم يحسم لدى المتلقي بين السيرة الذاتية والرواية، وجدل لم ينته عن كون البطل هو المؤلف. وفيه نشأ استعمال اللغة الوظيفية، والمباشرة، وتمَّ تجاوز خيار التكثيف الشعري، الذي تدنَّى حضوره إلى أضيق الحدود. واتخذت الرواية شكل اليوميّات، وأكثرت من استخدام تقنية الحوار، بما ساهم في تيسير تدوين التفاصيل، استفادة من هذه التقنية ومن ذلك الشكل. وهو خيار عزز من استنتاج مفاده أن الرواية تحولت هنا من حالة فنية إبداعية إلى أداة منافسة في نشر المعلومات والآراء للخطاب الرسمي.

وإذا لاحظت أن هذه الأمور الثلاثة[1] تكررت حتى بدت سمة معتادة في الرواية الجماهيرية فيمكنك أن تتفق معي في تثمين دور «الرياض نوفمبر 1990م» الريادي. لقد قدح هذا العمل الشرارة الأولى في تحويل الرواية السعودية عن سياقها النخبوي إلى حالة جماهيرية، تستجلب اهتمامًا واسعًا.

---

(1) أقصد بالأمور الثلاثة: خلط الرواية بالسيرة الذاتية، واستعمال اللغة الوظيفية، والعناية بتدوين الأحداث والمواقف.

-2-

رواية «شقة الحرية»، صدرت في عام 1994م. وجاءت محملة بصفتين، يسّرتا لها الشيوع الجماهيري، وفاقت بهما الرواية الأولى. كانت الصفة الأولى هي شخصية المؤلف: غازي القصيبي. فهو مسؤول كبير، وشاعر شهير، ومثقف واسع الشعبية. إصداره لرواية أدبية كان حدثًا جاذبًا للجمهور العام. والصفة الثانية أنها حوت مشهدًا يرصد انفتاح طلاب خليجيين، من السعودية والبحرين، في خمسينيّات القرن الميلادي الماضي على التجربة المصرية. تحديدًا في الفترة من أغسطس/آب 1956م إلى أكتوبر/تشرين الأول 1961م. حيث واجه الطلاب الذين مضوا إلى تحصيل الدرجة الجامعية بيئة شديدة الاختلاف والكثافة والتعقيد بالقياس إلى الراهن الخليجي يومها. فحملت الرواية للجيل الجديد ملامح لصورة ربما لم تكن واضحة للجميع عن التوجهات السياسية والخيارات الفكرية والممارسات الاجتماعية للآباء. ضمن إطار من الأحداث الساخنة في ساحات العرب التي تجتمع آثارها آنذاك في القاهرة. مثل نشوء وحدة مصر مع سوريا، ثم انفصالهما، والانقلاب العسكري الذي أطاح بالملكية في العراق.

وفيها تصوير لانخراط الشبان في مسارات فكرية وسياسية غير معهودة في بلادهم، تحت عناوين القومية العربية والناصرية والاشتراكية والبعثية والشيوعية والرأسمالية والحل الإسلامي. وأخذتهم التجربة إلى مجادلات حول أفكار «ماركس» و«عفلق» و«فرويد»، وسيرة الملك فاروق وجمال عبد الناصر وحسن البنا، وعرّفتهم إلى العقّاد ونجيب محفوظ وطه حسين، وفرّقتهم إلى تفسير الثورة بالجوع أو الاستبداد ـ أو ضعف الاستبدادا ـ

واصطدموا فكريًا بالتصور العلماني، ومبدأ استقلال الدولة عن الدين، مقابل مبدأ الحاكمية والتكفير. وعمليًا بنشاط الخلايا السريّة والأحزاب المحظورة والاعتقال في السجن الحربي.

كما أنتج احتكاكهم بأنماط جديدة في العلاقات الاجتماعية خوض كل منهم تجربته الفرعية الخاصة. الحب بعاطفته الشفافة، وإثارته الجسدية. القبلة الأولى، والممارسة الأولى. ثم التلوث بمعاقرة الشراب وتعاطي الحشيش والتعرض للمرض الجنسي. فضلًا عن التماس مع الدجل والشعوذة وتحضير الأرواح.

وحملت الرواية ظهورًا أول لسمات تجربة القصيبي الروائية، مثل افتتاح الفصول بأبيات المتنبي، والاستعراض المعلوماتي، والسخرية، وكثرة استخدام الحوار، ونشر آراء النقّاد على غلاف الطبعات التالية للرواية ـ بمن فيهم من ينتقد العمل ـ .

كل هذا فضلًا عن أن هذه الرواية صدرت فعليًا، ولم تقف عند حد المشروع. وصدورها يعني أنها طبعت ووزعت وصارت لها منافذ للبيع. الأمر الذي يسّر تداولها، وأمكن معه التحقق من مستوى الجماهيرية التي بدأت تحيط بالفن الذي ظل لعقود في نخب ضيقة. وهو ما جعل اختبار فرض تحول الرواية في السعودية إلى حالة جماهيرية ممكنًا. لقد تغير جمهور الرواية في السعودية بعد **«شقة الحرية»**، كما لم يتغير من قبلها، أو بعدها.

– 3 –

الرواية الثالثة: ثلاثية **«أطياف الأزقة المهجورة»**، وتتكون من روايات **«العدامة»** و **«الشميسي»** و **«الكراديب»**، صدرت في عامي 1997م، و1998م. وشكّلت بداية ثالثة للرواية الجماهيرية. جمع

تركي الحمد في هذه الرواية بين الطرح الفكري القلق، والنفوذ الإنساني العميق، والنكهة المحلّية. بما جعل الرواية أكثر انتماء للواقع، وإثارة للاهتمام، وأشد قبولًا للتداول الجماهيري. وحيث بدأ الخلط بين المؤلف والبطل في الروايتين السابقتين، فإنه بلغ أقصى درجاته في الثلاثية[1].

وبإلماح موجز، الرواية تسجل جزءًا من سيرة ذاتية لهشام العابر ـ بطل الثلاثية ـ ، تمتد من 1967م إلى 1975م، عبر ثلاث مراحل. **الأولى** : يتعرض فيها إلى الفترة المبكّرة من شبابه في الدمام. ومن ملامحه في تلك المرحلة عنايته الكبيرة بالقراءة وتعلقه بالفلسفة واهتمامه بمتابعة الشؤون السياسية العربية في لحظة كثيفة بأحداثها، حتى ينخرط في خليّة تابعة لتنظيم سري ينتمي إلى حزب البعث العربي. وفي الرواية تفصيل يشمل طريقة التجنيد، وطقوس اجتماعات الخليّة وما يتمُّ فيها من نقاش. لاحقًا يفقد هشام إيمانه بهذا العمل ويرغب في تركه، لكن رغبته لا تتحول إلى واقع قبل أن ينهار التنظيم باكتشافه أمنيًا، فيقبض على بعض أفراده.

في المرحلة الثانية: ينتقل هشام إلى تحصيل الدرجة الجامعية، والإقامة مع خاله، في الرياض. وهناك تنهار القيم المثالية فيه ويتحول إلى اندفاع يغرقه في مستنقع من الممارسات الممنوعة، تتصدرها معاقرة الخمر وتجارب العلاقات المحرّمة، التي يؤطّرها التعاقب الجدلي بين جاذبية الذنب وحرارة التوبة. ولا يقطع هذا

---

(1) اقترح غازي القصيبي في كتابه «حياة في الإدارة» على من أراد أن يعرف رأي طلابه فيه يوم كان أستاذًا في كلية التجارة، أن يقرأ ما كتبه تركي الحمد في رواية «الشميسي»عن د.محارب الخيزراني.

المسار القلق إلّا اكتشاف علاقته بالتنظيم السرِّي. يحاول الفرار إلى بيروت لكن السلطات تتمكن من إلقاء القبض عليه في المطار.

في المرحلة الثالثة: تتم إحالة هشام إلى السجن في جدة. ويخوض هناك تجربة أخرى شديدة الاختلاف، وضمنها تدور المناقشات الفكرية والفلسفية العميقة بينه وبين آخرين من تيارات متباينة. ويتعرض للتعذيب أثناء التحقيق لإجباره على الاعتراف الذي يأتي أخيرًا. قبل أن يشمله عفو يخرج بموجبه من السجن. لتنتهي الرواية، وتبدأ من هناك قصة حياة مختلفة.

أطلق تركي الحمد في هذه التجربة موجة ستسيطر على الساحة لأكثر من عقد من الزمن. اخترق المؤلف في هذا العمل خطوطًا حمراء على نحو لم يبلغه من سبقوه، وأوشكُ أن أقول، ولا من التحقوا به. كانت المرة الأولى التي ينشر فيها كاتب سعودي تفاصيل تتعلق بالتنظيمات السريّة والاعتقال والسجن السياسي. والمرة الأولى التي يصادم فيها كاتب سعودي المجتمع بحالة مكاشفة في عموم الممارسة الاجتماعية، تعطي قصة مختلفة عن مرحلة ما قبل «الصحوة»، مثيرة جدلًا حول أصالة الانفتاح أو المحافظة. وهي قصة تقول في الخلاصة إن الممنوع ليس مرغوبًا فقط، بل ومتوفر، وممكن. والمرة الأولى التي ينشر فيها كاتب سعودي بما يفوق الصراحة والإيجاز، عن التجارب الجنسية الكاملة. والمرة الأولى التي يطرح فيها كاتب سعودي أسئلة فكرية حائرة، ومباشرة، دون أن يستثني منها المسألة الدينية.

كانت الرواية صدمة عنيفة في لحظتها، ومما زاد من عنف تلك الصدمة إصرار المؤلف على الدفاع عمّا كتب. فاقت هذه الرواية سابقتيها، في أنها أثارت رد فعل غاضب على نطاق اجتماعي

عريض، استثمره إسلاميون لتصفية حساب سابق على الرواية، دون أن يعني هذا أن الرواية لم تكن مستفزة لهم. تصاعد الردُّ تشهيرًا وتحريضًا حتى بلغ صدور فتوى تهدر دم المؤلف، وتلاه تلويح بإمكان تصفيته. من ناحية ثانية، كان هذا الردّ خير دعاية للعمل، وساهم في تسويقه أفضل مساهمة؛ تسويق المؤلف وكتابه.

أغرى النجاح الجماهيري الكبير للثلاثية عددًا ضخمًا من الكتّاب؛ القدماء والجدد، أصحاب العلاقة بالفن الروائي وسواهم. وكذلك فعل بالجمهور، ومن ورائهم الناشرون. تكررت التجربة عشرات المرات لتأخذ شكل ظاهرة رئيسة في المشهد الثقافي المحلّي؛ نص ساخن يمارس أقصى قدر مستطاع من المكاشفة الاجتماعية، ويتشبث بالمشاكسة. وفي حالات كثيرة يبرز أن النص اتخذ مسار الأدب استجابة لضرورة رقابية لدى الكاتب، بما يشجّع القارئ على تبني خيارات غير فنية في فهم ما يقرأ. يثير هذا النص ردود أفعال حماسية، وتنتهي القصة عادة بمكسب جيد، مالًا وشهرة.

– 4 –

إذن، تغير مسار الرواية في السعودية مع «**الرياض نوفمبر 1990م**»، وتغير جمهورها في «**شقة الحرية**»، ومثّلت «**أطياف الأزقة المهجورة**» رمزها الأكثر إلهامًا. ونجحت التجارب الثلاث في إنتاج صيغة مختلفة للخطاب الإبداعي والثقافي المحلي.

كثير من المحاولات التالية لثلاثية «**أطياف الأزقة المهجورة**» سلكت طريقها. وتجلى ذلك في الأخذ بالتماس مع مثلث الدين والجنس والسياسة من خلال حكاية سيرة ذاتية، حقيقية أو مفترضة.

لكن المحاولات التي تبعت الطريق لم تبلغ في حجم ونوع نجاحها الجماهيري، وتأثيرها، مستوى الثلاثية. بما في ذلك محاولات تركي الحمد نفسه[1]. لكن استعمال الرواية الجماهيرية للمثلث المشار إليه لم يأت متماثلًا في المستوى. بصفة عامة قامت معظم الأعمال على استعمال المسألتين الجنسية والدينية وإهمال السياسية، أو إن شئت الهبوط بها إلى أدنى مستوى.

فيما يخص المسألة الجنسية، حافظت كثير من التجارب في طرحها للمشاهد الجنسية على أن تتصف بالافتعال والإقحام. مشاهد مثيرة يعرِّي فيها المؤلف أبطاله ليستر ضعفه الفني، ويمنح للقارئ صورًا محكيَّة عن الممارسات الممنوعة والمستترة، وتزداد الإثارة حيث يتم تقرير وقوع هذه الممارسات في محيطك المحلي؛ لعل وعسى أن يشجعك هذا على شراء الكتاب. لكنك لا تقف في هذه التجارب على رؤية ذات نفوذ عميق؛ تندفع مثلًا إلى استعمال سؤال إمكان فصل الحب إلى نسختين مادية ومعنوية، أو - في مثل آخر- تتخذ من خلل جنسي مقدمة لاختلال سلوكي، بحيث يفسّر أحدهما الآخر، إلى غير ذلك من صور استخدمت فيها الرواية العالمية المسألة الجنسية بوصفها عنصرًا فنيًا، أساسيًا أو مكملًا. أما في تجارب الرواية الجماهيرية المحلية فأنت غالبًا تنتهي إلى السؤال: هل من إضافة فنية لهذه المشاهد؟، فيأتي الجواب عادة بلا نافية، وقاطعة. لقد جاءت هذه المشاهد لتضيف إلى القيمة التجارية، ليس إلّا. هذا

(1) العلاقة الطردية بين امتداد تجربة تركي الحمد الروائية وتزايد الملاحظات الفنية السلبية عليها، لا ينبغي أن تحجب دوره التاريخي، وموقعه المركزي، في صناعة ظاهرة الرواية الجماهيرية.

الاستعمال الرخيص من بين نتائجه السلبية الكثيرة أنه أنشأ مزجًا بين موقف المعارضين لتناول الجنس من حيث المبدأ، وموقف المعارضين لإقحام أحداث أو مشاهد ـ جنسية أو غير جنسية ـ متى كانت لا تضيف للقيمة الفنية. فصار موقف الاحتساب الأخلاقي مختلطًا بموقف النقد الفني.

أما في المسألة الدينية فألاحظ أن غالب ما يأتي في الرواية الجماهيرية يشكّل انتقادًا لممارسات باسم الدين، أو انحيازًا لأحد الموقفين في مسائل فرعية مشهورة بالخلاف حولها. وفي الحالين تحفل تجارب إعلامية محلية عديدة بهذين المظهرين، وهو ما يعني غياب الانفراد وعدم استثنائية الحالة التي قدّمتها الرواية الجماهيرية على هذا الصعيد. وإزاء ذلك فالملاحظ أن غالب التجارب لا تنطلق من موقع استقلال علماني بحيث تضع الدين في موضع المراجعة والتساؤل. فهي تعبر عن موقف معارضة شكلي لا جوهري. يصح عندي وصفه ـ أي الموقف ـ بالانفتاح الاجتماعي والرغبة في التحرر من بعض القيود المختلف في تصنيفها، وكذلك بالسطحية والابتذال وضعف القدرة على التمييز، لكنه لا يعبّر عن اتجاه فكري متحرر من الدين أو مصادم له، فضلًا عن أن يكون مغاليًا في ذلك، بحيث يكون أهلًا لأن يشكل استفزازًا عريضًا في مجتمع مسلم.

ومع ذلك حقق الأمر نتائجه التجارية المرجوة في كثير من الحالات. إذ تعامل إسلاميون ـ وجمهور لهم ـ مع مبدأ انتقاد المتدين بأنه وجه من وجوه انتقاد الدين، واستفزهم تصوير أفراد في المجتمع بصورة تختلف عن تلك التي ينقلها خطابهم عن أغلبية ساحقة تؤيد رؤيتهم وتتبناها قولًا وعملًا. ومثل أي استفزاز قاد إلى رد فعل متشنج، فمارس إسلاميون تجاه كثير من هذه الأعمال مراجعة غير نزيهة، قامت على الانتقاء والتهويل. يتم انتقاء سطر هنا أو كلمة هناك

ويلخص كامل العمل فيها، والإصرار على أنها تعبّر تعبيرًا أكيدًا ونهائيًا عن موقف المؤلف. هذه الكلمة هي موقفه من الدين والدنيا. ليس هناك وجه آخر لفهمها، وليس هناك احتمال لأن يغير المؤلف من موقفه هذا. وأتى التهويل بجعل هذه الروايات لاعب دور ضمن مجموعة أدوار خططت لها بعناية قوى شريرة بهدف تدمير عقيدة الأمة؛ هذه الروايات إذن صورة من صور الحرب على الإسلام. هذا الاستنتاج كان كافيًا لاستفزاز قطاعات من جماهير الإسلاميين، وبالتالي المتململين منهم ومن خطابهم، للإقبال على شراء الرواية.

وبدون الخروج عن الموضوع لا بدَّ من القول إنه يصعب الفصل بين هذه الصورة العامة للحوار حول الرواية الجماهيرية من زاوية المسألة الدينية، أو للدقة للصراع حولها، عن الواقع السياسي المحلي. يمكن تفسير موقف بعض الإسلاميين المتشدد حيال هذه الأعمال بأنهم يرون فيها أداة من أدوات ما يسمى بالتيار الليبرالي، يستعملها في منافستهم في الشارع المحلي. وتحت هذا العنوان تأتي هذه الرواية بالجرأة على الدين، والدعوة الأولى إلى التغريب، والدعوة الثانية إلى مختلف الرذائل التي هي من منظور بعض الإسلاميين سلوك قاصر على الغربيين وأمنية حصرية «لليبراليين». ونجاح تعميم هذه الملاحظة الأخيرة قد يضمن تحالف المحافظين مع الإسلاميين على موقف المقاومة الضروري اجتماعيًا ودينيًا.

إذن في المرآة سيبرز السؤال هنا: إن كان الأمر كذلك فمن أين أتى الإقبال الجماهيري الكبير على اقتناء الروايات؟!. من الميسور اقتراح عدة إجابات مباشرة، منها أن الأغلبية الصامتة هي أيضًا «ليبرالية». ومنها أن خطاب الإسلاميين نجح في لفت النظر إلى الروايات، لكنه أخفق في إقناع العموم بالمؤامرة الخطيرة التي أنتجت هذه الروايات. ومنها أن رغبة الجمهور في الاطلاع على نقد

الممارسة ذات الشعار الديني في مجتمعهم من خلال خطاب يملك درجة من الاستقلال عن الرسمي كانت أقوى من رغبتهم في الاستجابة لنداء المقاومة. وعمومًا لا بدَّ من التذكير ـ دائمًا ـ بأنه في غياب قياسات جدّيّة للرأي العام في السعودية يصعب تقديم أي تفسيرات دقيقة لمواقف الجمهور العام.

وفي الخلاصة يمكن إيجاز الأمر في أن الرواية الجماهيرية احتوت في عديد من نماذجها على موقف نقدي من بعض الممارسات التي تتمّ تحت اسم الدين دون أن تكون منه، وقوبلت -النماذج- باستياء عام من إسلاميين وجمهور لهم. وأدى هذا الاستياء إلى التشهير والشهرة، وجمع للمؤلف المغنم بالمغرم.

أما الشقيقة الثالثة: المسألة السياسية، فقد عانت وباستمرار من حالة ضمور في الرواية الجماهيرية. وربما ليس من المبالغة القول إن ما بلغته ثلاثية **«أطياف الأزقة المهجورة»** على تدني سقفه، كان المدى الأقصى. استثني من هذه الملاحظة تجربة سيف الإسلام بن سعود الذي أصدر ثلاث روايات، هي **«قلب من بنقلان»**و**«طنين»** و**«الكنز التركي»**. والتجربة التي بدأت في عام 2004م، تكتسب على هذا الصعيد قيمة استثنائية. ليس فقط بسبب الموقع الاجتماعي للمؤلف، وإنما لأنها مثّلت محاولة نادرة لصناعة عمل فني تعاد من خلاله قراءة مراحل تأسيسية، وأحداث سياسية مؤثرة، في مسار التاريخ المحلي، من خلال وجهة نظر لم تكن مطابقة دائمًا لوجهة النظر الرسمية.

-5-

لعل الإشارة قد حان أوانها إلى أمرين جانبيين إزاء الظاهرة.

يتعلق الأمر الأول بمساهمة المؤسسة الإعلامية في ذيوع الرواية الجماهيرية. فبالإضافة إلى فرق العمل التي أنجزت هذه الأعمال فإن دور البطولة الثاني كان من نصيب الإعلام. من الجدير بالذكر أن معظم روايات المرحلة صدرت وطبعت ووزعت في الخارج، وحازها القرّاء عبر اجتهادات فردية. في هذه الأثناء كانت المؤسسة الإعلامية هي الجهة التي تولت النشر عن هذه الروايات، سواء بالإخبار عن صدورها، أو بمحاورة كتّابها، أو بالعروض القصيرة والموسعة، أو بنشر القراءات النقدية لها. بل إنها في كثير من الأحيان كانت الجهة الأكثر إظهارًا لتفهم قيمة الظاهرة، والأكثر تجاوزًا عن هفواتها. ولم يأت هذا الدور- في تقديري - دعمًا خالصًا للروايات، وإنما فرصة سنحت أخيرًا للصحافة الثقافية في أن تقدّم مادة شعبية. الأمر الذي قلل من ضيق قاعدتها الجماهيرية، وأعان على إحيائها، بعد نكسة الحداثة التي بقيت ظاهرة نخبوية في أزهى لحظاتها. فكانت الرواية الجماهيرية بهذا المعنى بديلًا أفضل من الحداثة في كل مراحلها.

ومن اللافت في المقابل أن المؤسسة الثقافية المحلية تخلت لسنوات عن الرواية الجماهيرية، ونأت بنفسها عن هذه الظاهرة. ولم تأخذ مبادرة جادة للتقليل من قيود المنع أو التجاهل إلّا بعد قرابة عقد من الزمن، حيث شكّل معرض الرياض الدولي للكتاب في صورته الحديثة نافذة مرت منها بعض هذه الروايات، الممنوع أغلبها قبل المعرض، وبعده. بل إن المعرض تحول منصّةً لإطلاق عدد من الروايات الجديدة، ومنح منصة توقيعه لكتّابها.

الأمر الثاني هو حالة «بنات الرياض» الرواية التي نشرتها رجاء الصانع في عام 2005م، ومثّلت ظاهرة فرعية ضمن الظاهرة العامة. كانت «بنات الرياض» من أكثر الأعمال وفاءً بسمات الرواية

الجماهيرية. تحولت إلى حادثة اجتماعية، واستفزت قطاعًا عريضًا من الإسلاميين بما جعلها تكسب الشهرة وتتحمل ثمنها. حازت هذه الرواية رعاية إعلامية لم تتوفر لغيرها. وتسببت في أن يدخل إلى الرواية أفواج من الكتّاب الجدد، والقرّاء كذلك. وجاء هؤلاء في الغالب من الجيل الجديد الذي تنتمي إليه المؤلفة. وأضاف العمل أملًا للباحثين في الرواية عن طريق سريعة للبروز. وإذا صرفت النظر عن قيمتها الفنية فإنها الرواية الأكثر نجاحًا بعد أعمال التأسيس. وهي منعطف مؤثر، تستحق وقفات أكثر عمقًا. ولعلك تجد شيئًا منها في القراءة الخاصة بها في القسم الثاني.

-6-

في العموم التجارب التي شكّلت المسار الرئيس في مرحلة الرواية الجماهيرية، والتي بلغت أقصى درجات أهميتها ومعناها في ثلاثية «**أطياف الأزقة المهجورة**»، انتهت إلى نشوء عناية اجتماعية واسعة أدت إلى تقدم الاعتبارين الإعلامي والتجاري على الفني. لقد أصبحت الرواية الجيدة في نظر الناشر والمؤلف والقارئ، هي غالبًا تلك التي تمتلك أقصى درجة من جرأة الحديث وصراحة التصوير ورغبة الصدام. صارت معظم الأطراف المتعاملة مع الرواية تعتقد أن أشياء غير فنية هي المهمة. النجاح والحالة هذه كان يعني أن تتحول الرواية إلى حدث اجتماعي مثير لجدل صاخب. أحال هذا الواقع الاعتبار الفني إلى مسألة هامشية. ونشأت إزاء ذلك ردة فعل نقدية جاءت على هيئة محاولات متفاوتة في وعيها وطاقاتها. وفشل بعضها في تشكيل حالة استقلال عن الخطاب الأخلاقي، بل وتورط بعضها في الانطلاق من مواقف شخصية.

ومن هنا نشأت الحاجة إلى حركة نقدية تملك الاستقلال والوعي، وتتصف بالنزاهة وبالابتكار. حركة نقدية متنوعة المشارب وعريضة الإنتاج ومتعددة الرؤى، بحيث تكون محاولة جادة لترميم جانب القصور الأساسي في الظاهرة الإبداعية. حركة يكون فيها النقد مشروعًا ثقافيًا ينهض على أسس فكرية تشكل إطارًا شاملًا للنظر في الحياة والإنسان. مشروعًا ينتمي إلى الحق والخير والجمال، ويعي طبيعة الظرف الزمني والمكاني، فينطلق من الأدبي إلى غيره. لا أن يكون النقد مجرد كتابة عابرة، تدون على هامش كتاب، وتبلغ أقصى طموحها بمجاملة الكاتب ـ أو مناكفته ـ ولعلَّ هذا موضع مناسب لأشير بوضوح أن ما بذلته من جهد عبر السنوات القليلة الماضية، وجمعت خلاصته في هذا الكتاب، لم يكن إلَّا جهدًا فرديًا، يمكن أن يشكل مع تجارب نظيره لبعض الأساتذة والزملاء إرهاصات مبكّرة، لكنه لا زال قاصرًا عن الأمنية المشار إليها.

وبعد، فإن اللحظة الراهنة تبدو أكثر ملاءمةً لإحراز تقدّم في هذا الشأن، حيث أخذت الرواية الجماهيرية في التراجع لصالح الكتب والدراسات الجديدة التي تنقد المجتمع السعودي مباشرة، وبلا قناع أدبي. لقد بات واضحًا ـ لي على الأقل ـ أن غالب الإقبال على الرواية الجماهيرية كان بهدف قراءة ما وراء الشكل الأدبي، من رؤية نقدية للمجتمع. لكن ما جرى في العامين الأخيرين أن عددًا من دور النشر دفعت بمجموعة من العناوين لكتب ودراسات تتناول الشأن العام المحلي بالنقد. وهو ما ساهم في ذيوع هذه الكتب، وارتد سلبًا على حضور الرواية. فتهاوت الحيل التي تمَّ تصميمها بناء على التجارب المتراكمة. فلم تعد أسماء المدن السعودية في صدر العنوان، ولا إبراز الظواهر الاجتماعية السلبية في متن النص، أقول

لم تعد وصفة سحرية لانتشار الرواية في الجمهور العام. فضلًا عن إفاقة متأخرة للتيار الإسلامي نبهته إلى الكلفة العالية لمبادرته المتعجلة في الهجوم على الروايات، بما أعان على منحها حجمًا استثنائيًّا في تاريخ الفن المحلي، ودفع بها إلى درجة شهرة لم تكن لتبلغها لولا الجهود الخيرة.

واليوم نحن أمام حركة تزداد اتساعًا، حاملة لواء الممارسة النقدية للمجتمع السعودي، بأدوات بحثية. وهذا لا يعني أفول الرواية السعودية ونهايتها، لكنه يشير - في تقديري - إلى تراجع مستوى العناية الجماهيرية، بما تحمله من ضغط وما تثيره من ارتباك وما تعين عليه من مبادرات غير متقنة. فالمرحلة المقبلة أكثر ترشيحًا من سابقتها لنجاح جهود ترشيد الظاهرة.

-7-

في الخلاصة يمكن إجمال نتائج الرواية الجماهيرية في أنها ساهمت في توسيع القاعدة الجماهيرية لقراءة الكتاب في السعودية، وللتعاطي مع فن الرواية، وهو أمر انعكس على زيادة إقبال السعوديين على الروايات العربية والأجنبية كذلك. مثلما أعانت على تنشيط الصحافة الثقافية، وإنعاشها بجدليات تجتذب الجمهور العام، لا مجرد النخبة. كما أنها ساهمت، مع غيرها، في رفع سقف حرية الكلام في المجال العام محليًّا، ونجحت في تذويب بعض الحساسية الاجتماعية حيال جملة من الموضوعات، وهو ما شكّل مقدمة للكتب والدراسات الجريئة والجادّة، التي حلّت جماهيريًّا محل الرواية في المرحلة الراهنة. ووفرت الرواية

الجماهيرية سجلًا بديلًا في توثيق بعض ملامح المرحلة الاجتماعية، وتدوين المواقف. وهبطت -في الغالب- بالمستوى الفني للعمل الروائي، وأشاعت في كثير من الحالات خلطًا بين بعض المفاهيم، فصارت المذكرات إبداعًا، وكتابة المقالات الفكرية أدبًا، ونشر مشاهد خدش الحياء ابتكارًا فنيًّا، وطلب الإثارة عمودًا لخيمة الرواية. وساهمت الرواية الجماهيرية بإهدارها للقيمة الفنية في تشجيع تفسيرات غير فنية لها.

* * *

قراءات نقدية
في تجارب ضمن مرحلة
الرواية الجماهيرية

هند والعسكر

بدرية البشر

دار الآداب
بيروت 2006م

هند والعسكر

رواية من قهوة

مثل أغنية لا تشبه غير الحزن، وكما كتابة تعيد إنتاج الألم، وعلى هيئة رقصة لا تخجل من صراحتها، أتت الرواية الأولى للقاصّة والكاتبة الصحافية السعودية د.بدرية البشر: «**هند والعسكر**». وجاءت الرواية امتدادًا ـ بدرجة ماـ لمجموعتها القصصية الثانية «**حبة الهال**»الصادرة عام 2004م، من حيث الإفلات من أزمة الاستسلام للغة التي أصابت كثيرًا من الروايات العربية، ربما بفعل النجاح الكبير لرواية «**ذاكرة الجسد**» لأحلام مستغانمي ـ بما في ذلك الروايتين التاليتين لأحلام نفسها ـ ومن حيث العناية بوصف عالم المرأة «النجدية» بلغة شائقة، والحرص على إطلالات على هامش التاريخ ـ والواقع ـ النجدي أكثر من متنه، في تعبير ـ ربما غير مقصود ـ إلى وقوع المرأة غالبًا في الهامش بدلًا من المتن، وكذلك من حيث البعد عن الترويج للعمل عبر سقوط العبارة إلى درك الجنس المكشوف في مشاهد تعرّي أبطال الرواية وتغطي ضعف كاتبها الفني.

وبعد أن اختارت «**حبة الهال**» عنوانًا لمجموعتها القصصية الثانية، فإن العبارة التي حملها غلاف الرواية تقول: «تاريخ نساء هذا البيت ولد في فناجين القهوة كل منهن لها حكاية في قلب فنجان، إن لم يجلبها الغيب معه صنعن هنَّ الحكاية، يتداوين بها من مرّ الزمان، فتطيب لهن الحكاية مع القهوة المرّة. كل واحدة

منهنّ خرجت من رحم حبة هال طويلة أودعت فيها حكايتها». والرواية لذيذة رغم مرارتها، تمامًا مثل القهوة العربية.

الحكاية

وحيث لا أنوي إعادة كتابة الرواية فسأوجز الحكاية. هند هي الشخصية الرئيسة التي تنسج حولها خيوط الرواية، وهي في الوقت ذاته البطل الناطق فيها، فكل الرواية تحكيها هند لنا ـ نحن القراء ـ بما يجعلنا أسرى نظرتها لما يجري. وفي الإطار ذاته اتخذت الرواية طريق البوح أكثر من غيره وهو ما ساهم في تناقص مساحة الحوار ـ وهي ميزة تتفوق بها هذه الرواية على كثير من نظيراتها في السعودية ـ وعانت هند منذ طفولتها من مواقف أمها المتسلطة الجامعة بين تفضيل الأولاد على البنات والانتماء لخطاب ديني متشدد، واللافت أن مواقف الأم لا تكاد تحيد عن هذا الخط العام في مختلف المراحل التالية، كما عانت من أبيها الضعيف في مواجهة الأم ـ غالبًا ـ رغم رفقه بأبنائه وحنانه على بناته. وقد منحت هند فقرات خاصة للحديث عن شخصيات إخوانها وأخواتها، وجاهدت في تفسير سلوكياتهم ومواقفهم حتى تلك المعادية لها. لكن هذا التفسير ظلّ يحمل طابع هند ووجهة نظرها.

وأخفقت هند المراهقة في الاحتفاظ بعلاقة سرية بشاب بعد أن انكشف أمرها معه، فزوجت رغمًا عنها لقريبها منصور الذي أنجبت منه وعرفت معه حياة قاسية انتهت بالطلاق. فتحولت إلى العمل بصفتها أخصائية اجتماعية في مستشفى بالرياض. وتعرضت في المستشفى إلى مواجهة مجتمع المرأة السعودية العاملة بتناقضاته العديدة، قبل أن تتطور علاقتها بوليد شقيق إحدى زميلاتها باتجاه الحب ثم الزواج الذي سيتم فيما بعد النص.

وإلى جوار هذا الخط الرئيس تخبرنا هند بالعديد من القصص من الماضي والحاضر، التي تقاطعت مع قصتها، مثل قصة والدتها التي تطورت من فتاة بسيطة إلى امرأة أشد حزمًا مما ينبغي، وأكثر قسوة في تعاملها مع محيطها. ومثل قصة أخيها إبراهيم الذي انطلق من إهمال والديه ومرّ بالعلاقة العاطفية العابرة مع فتاة تخلت عنه للزواج بغيره قبل أن يصل إلى الانتماء للمجموعات الدينية ثم ينتهي إلى الإرهاب. ومثل قصة جهيّر زميلتها في المستشفى، المتميزة بتشددها الديني وانتقادها المتكرر من خلال خطاب وصائي حيال الزملاء والزميلات، قبل أن تفجر المفاجأة بالهروب مع موظف أجنبي في المستشفى وتتزوجه، وفي هذه القصة بالذات تبرز سمة أخرى من سمات «**حبة الهال**»حيث عناية بدرية البشر بردة فعل المجتمع تجاه الفعل أكثر من الفعل نفسه.

ملاحظات فنية

الملاحظة الأولى: من الناحية الفنية في هذه الرواية أنها تأتي استمرارًا لاتجاه المدرسة الواقعية الغالب على الرواية السعودية في السنوات الأخيرة، من حيث الاقتراب من الواقع (الحقيقة) مع توفر فاصل ما عنها. إلّا أن ما يحسب لهذه الرواية هو الاحتفاظ بحدٍّ أدنى من الشروط الفنية متمثلة في تناسق الفكرة ومنطقيتها، وحضور اللُّغة الأدبية، وتنامي العاطفة، وتوفر الخيال ـ خصوصًا في حكاية هند عن علاقتها بوليد ـ وأقول يحسب لها لغلبة الحس الفكري في هذا النوع من الروايات الناقدة للمجتمع على حساب العناصر الفنية كما عند تركي الحمد مثلًا.

الملاحظة الثانية: هي ما أسلفت الإشارة إليه حيث أحادية

الخطاب، وبالتالي أحادية الرؤية. حيث لجأت المؤلفة إلى ما يعرف فنيًّا بطريقة الترجمة الذاتية في سرد النص، إذ يأخذ الكاتب موقع شخصية رئيسة ـ أو حتى ثانوية ـ ويكتب بضمير المتكلم. غير أن الكاتبة حاولت تعويض ذلك من خلال إعطاء مساحات للتعبير عن وجهات نظر الآخرين تجاه هند، إلّا أن هندًا ظلت شخصية مسيطرة على القارئ حتى في شرح مبررات الآخرين، وهو ما أكَّد وضعها شخصية مهيمنة لا على مسار الأحداث، بل حتى على تفسيرها. وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى كون العنصر السائد في النص ـ حسب التعبير النقدي المتخصص ـ هو الشخصية، أكثر من الحادثة والبيئة والفكرة، مع حضور العناصر الثلاثة الأخرى، لكن ضمن عنصر مهيمن هو الشخصية الرئيسة: هند.

الملاحظة الثالثة: إن الرواية اتَّسمت بالتشويق الفني. وليس المقصود هنا بالتشويق مجرد الانتقال بالأحداث بصورة متسارعة، وإنما كون الرواية زاخرة بالحياة، وإنها صورة مموهة عنها. بالإضافة إلى ممارسة التعمق في تفاصيل هذه الصورة بالغة القرب من الواقع. وفي تقديري ساهم في تعزيز عنصر التشويق الفني قصر الرواية، إذ تناسبت مساحتها مع أحداثها. وكذلك النهاية التي زاوجت بين كونها نهاية سعيدة لهند وبائسة لإبراهيم، ومفتوحة لأغلب الشخصيات الأخرى.

الملاحظة الرابعة: هي نمطية الشخصيات ـ وهو ما يعبّر عنه فنيًّا بالشخصية المسطحة ـ باستثناء إبراهيم. لا تجد تحولات كبيرة في بقية شخصيات الرواية، كالتي تقع للشخصيات النامية، بل إن الحوادث المختلفة تأتي بتأكيد السمات العامة للشخصيات، وهو ما يطمئننا ـ أو يطمئن هندًا ـ إلى صحة الاستنتاجات حيال شخصيات

الرواية. وفي رأيي هذه ملاحظة مبررة؛ **أولًا** بحكم أن النص جاء في سياق البوح البعدي، أو حكاية ما كان لا ما هو كائن أو ما سيكون .**وثانيًا** كون الرواية هي رواية البطل المتحدث الذي يخضعنا لوجهة نظره في الشخصيات، ومن طبيعة الإنسان تنميط الشخصيات المحيطة به، بقطع النظر عن اتفاق أو اختلاف الآخرين معه في نتائجه المستقرة حيال الآخرين. وهذه النقطة نتيجة منطقية مباشرة للجوء المؤلفة إلى أسلوب الترجمة الذاتية، سالف الذكر في الملاحظة الثانية.

الملاحظة الخامسة :إن الكاتبة عنيت بصورة لافتة بتصوير البيئة المحلية للرياض بمعناها الاجتماعي أكثر من الطبيعي. فحرصت على توكيد شيوع الخطاب الديني المتشدد، وطبيعة موقع المرأة في البيئة الاجتماعية بالنسبة لنفسها وأهلها وزميلاتها، أكثر من حرصها على الوصف الطبيعي للبيئة. إذ لا يجد القارئ تفصيلًا دقيقًا للأماكن التي تشهد الحدث باستثناء عنايتها بتفصيل الحديث عن المنظر الطبيعي في اللقاء البريء بين هند ووليد، لكن هذا لا يلغي سهولة وضع النص ،وذاكرته ضمن إطار زماني ومكاني محدَّد. وبمناسبة هذه النقطة من اللافت أن المؤلفة ربطت الخلاص للبطلة من مختلف الضغوطات التي تواجهها بالحب الذي لا يكتمل إلَّا بمفارقة الرياض، المدينة والمجتمع، وكأنها ـ بوعي أو بدونه ـ توحي للقارئ باستحالة تخلص هند من مشاكلها العميقة والمركبة دون تغيير بيئتها المحلية. وإذا نظر القارئ إلى هند بحسبانها ذاتًا رمزية فإن الأمر يثير أسئلة مهمة.

الملاحظة السادسة: تتعلق بالحبكة. الرواية اتَّسمت بحبكة متماسكة. ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن النص ينحو في أكثر من

مناسبة إلى وقوع الحدث صدفة واتفاقًا أكثر من كونه تطورًا هادئًا لعوامل فاعلة . إلَّا أنه يمكن القول إن بعض هذه الأحداث كان تطورًا طبيعيًا أنتج استعدادًا ينتظر المصادفة، كما حدث في انجذاب هند لوليد، أو سرعة انتماء إبراهيم للخطاب الديني. ولعل من المثير هنا طرح السؤال إلى أيِّ مدًى ينتظر الإنسان في مجتمعنا مصادفة ما ليعبّر عن تطوره الهادئ وغير الملحوظ.

الملاحظة السابعة: إن الرواية وإن لم يبدأ بعد الحديث عن كونها سيرة ذاتية للمؤلفة، لكن الشخصية الرئيسة ذات طابع قريب منها. وهي ملاحظة متكررة في أغلب الروايات السعودية مؤخرًا ـ أستثني هنا تجارب غازي القصيبي ما بعد «**شقة الحرية**» ـ إذ لا يشعر القارئ أن المؤلف السعودي قادر على ممارسة قدر من التباعد عن شخصيته وظروفه وبيئته لصالح إنجاز عمل فني. وهذه الملاحظة بالذات تجعل القارئ يتعاطى مع العمل من خلال معطيات غير فنية، بما يشجّع بالتالي على استنتاجات غير نقدية، إذ يساهم التقارب بين شخصية البطل والمؤلف في افتراض أن الرواية لم تأت لحاجة فنية، وإنما لضرورة رقابية.

خاتمة

في الخلاصة تمثل الرواية من وجهة نظري إطلالة أولى ناجحة للمؤلفة في عالم الرواية. لكن يبدو أن حالة الاحتقان الثقافي التي يعانيها المشهد المحلّي بحكم ملابسات عديدة يمتزج فيها السياسي مع الاجتماعي تحت قبة أيديولوجية، هي الحالة التي أدت إلى إخراج الرواية السعودية من ميدانها الفني ذي الطابع النخبوي إلى ميدان السجال السياسي ذي البعد الجماهيري. الأمر الذي قاد إلى تقييم؛ تراجع فيه الفني لصالح غيره. وبات من أساسيات النظر في

العمل الأدبي مراجعة الخلفية الفكرية للكاتب، ما لم أقل افتراض النوايا والحكم عليها. ومن هنا فمن المنتظر أن يتمّ الخوض في هذه الرواية ـ مثل روايات سابقة ـ من زوايا تتجاوز الاعتبارات الفنية إلى غيرها. ومما لا شك فيه ـ عندي على الأقل ـ أن بدرية البشر زوّدت خصومها في التيار الإسلامي بذخيرة كافية في هذه الرواية لشنِّ المزيد من الهجوم على قلمها الجميل(1).

* * *

(1) نشرت في صحيفة الاقتصادية؛ في 28 فبراير/شباط؛ 2006م.
http://www.aleqt.com/news.php?do=showid=14878

الجنيّة

غازي القصيبي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت 2006م

جنيّة القصيبي

ابتكار سرديّ أم محاولة متعثرة لذلك؟

في عودة إلى النشر الأدبي أصدر غازي القصيبي «**الجنية**»، والتي قرر أن يصنفها في خانة الحكاية، بدلًا من الرواية، تفاديًا لما وصفه المؤلف بنقد المتقعّرين، وتقعّر النقّاد. ومن جهتي أشك أن هذه المحاولة يمكن أن تفيده، خصوصًا وقد احتفظ الناشر بتصنيف العمل ضمن الرواية.

والحكاية تقع في اثنين وعشرين فصلًا، يتصدر كل منها بيت أو أكثر من شعر إبراهيم ناجي ـ وليس المتنبي ـ ويتصدرها إهداء إلى من أخفى المؤلف اسمها مكتفيًا بقدرتها على القراءة، ثم سؤال شعري نصه «أيتها الجنيّة! هل أنت الحرية؟ أيتها الحرية! هل أنت جنيّة؟». قبل أن يوجّه المؤلف شكره إلى مجموعة من الأصدقاء على تزويده بمجموعة من المراجع حول الجن والإنس. تلاه المدخل الشعري لإبراهيم ناجي، وقد حرصتُ على تبيان هذا ليكون واضحًا أننا لسنا إزاء عمل روائي بقدر ما أننا أمام حكاية تقرب حينًا، وتبعد أحيانًا، من المحكي حول الجن وعالمهم وتقاطعه مع عالم الإنسان، مما هو مودع في كتب التراث، ودارج في حكايات محلية لا تصدّق ـ ولا تكذّب ـ وهي حكاية ترحل إلى غير المرئي ولا الخاضع لمفاهيم العلم وتفاسير النظريات وأدوات التجربة واختبارات النفي والإثبات.

استشهادات علمية ومراجع

إذن وعلى مستوى وضع النص ضمن سياق الإنتاج السرديّ لغازي القصيبي أرى أن مظهرًا مختلفًا وحيدًا هو ما جاد به المؤلف في عمله السردي الجديد ليميزه عما سبق. حيث أضاف القصيبي ثبتًا في نهاية الكتاب بما يفوق خمسين مرجعًا ما بين «مؤلفات أنثروبيولوجية»، و«مؤلفات أدبية»، و«مؤلفات شرعية وفقهية»، و«مؤلفات دجل وشعوذة» ـ هكذا سمّاها ـ فضلًا عن وضع الهوامش أسفل الصفحات، ووضع مسافة بيضاء إلى الداخل في إشارة إلى الاقتباسات النصِّيَّة عن الباحثين، وجميعها إجراءات تلتزم بالطرق المتَّبعة في البحوث العلمية.

وقد تصورتُ أن بعض العناوين المشار إليها بصفتها مراجع هي من ابتكار المؤلف، غير أني تحققت أن بعضها ـ على الأقل ـ متوفر وموجود مثل (الجنّ في أدب الجاحظ)، و(الجنّ والشياطين مع الناس)، و(الجنّ: صفاتهم وسبل الوقاية من شرهم)، و(حقيقة الجنّ والشياطين: من الكتاب والسنّة)، و(الكبريت الأحمر والسرّ الأفخر والدرّ الجوهر)، والأخير تعرض إلى تحريف ربما كان مقصودًا في عنوانه.

إلّا أن السؤال هنا، وبقطع النظر عن توفر هذه المراجع أو ابتكارها ـ أو الخلط بين الأمرين ـ هو لماذا يلجأ المؤلف وهو يكتب عملًا أدبيًا إلى إجراء علمي مثل هذا بما أثقل النص وعاب مرونته وأضعف انتماءه الأدبي ونقله إلى المقالة. وربما صار من الأجدى النقاش في كون العمل مقالةً أدبية لطابعها القصصيّ أو مقالةً علمية لطابعها المعرفي، بدلًا من الجدل حول إمكان انعتاق الحكاية من الشروط الفنية للعمل الروائي.

من جهتي أرى أن المخرج الوحيد هو افتراض أن هذا الإجراء ليس من عمل المؤلف، وإنما يُنسب إلى البطل، الذي هو كاتب الحكاية وباعثها إلى القرّاء. وهو كما مرّ معنا أستاذ أكاديمي متخصص في علم الإنسان، والمفترض ـ فنيًا ـ أن الحكاية هي كتاب أراد نشره الدكتور «ضاري ضرغام الضبيّع»، بما يلقي عليه ـ وحده ـ مسؤولية هذا الشكل العلمي لحكايته. كما يتحمل مسؤولية مصداقية مراجعه. وبذا فإنما هذا الثقل العلمي حاصل إخلاص المؤلف في رسم شخصيته على نحو دقيق، فمن الطبيعي أن يعتمد الأستاذ الأكاديمي في كتابه على استشهادات علمية ويحيل القارئ إلى مصادرها. ولكن ماذا إذا لم يصحّ هذا الافتراض؟!

القصيبي: هل من جديد؟!

-1-

ما عدا ذلك لا أرى أننا أمام أي قدر من المفاجآت، فباستثناء «**شقة الحرية**» ألحظ أنَّ شخصيات الأبطال في الأعمال السردية لغازي القصيبي ـ ما لم نقل عموم الشخصيات ـ تتسم بأنها نمطية أحادية البعد، تخلو من التحولات. فأنت تجد قدرًا كبيرًا منها ـ أي التحولات ـ في الأحداث والأزمنة والأمكنة حدّ التداخل، على نحو يحترفه القصيبي. وهو الأمر الذي أراه مسؤولًا عن حالة التشويق التي تجلل أعماله السردية، غير أن هذه التحولات لا تنعكس بأية درجة على شخصيات الأبطال، فقناعاتهم وأفكارهم ناجزة قبل الصفحة الأولى، وثابتة إلى الصفحة الأخيرة،

فليس هناك شخصية تفاجئ قارئ القصيبي بتحول أو تطور، وإنما تفاجئه الأحداث، وهو أمر يتكرر في «**الجنيّة**».

ومرد ذلك ـ في تقديري ـ إلى ثلاثة أسباب .**أولها**: اتخاذ القصيبي نمط استعادة الأحداث «فلاش باك»في أغلب أعماله السردية، و«**الجنيّة**»أحدها حيث يخبرنا البطل وهو في الخامسة والستين من عمره قصته التي تبدأ عندما كان في الحادية والعشرين من عمره.

وثانيها: أن القصيبي بدأ أعماله السردية في سنٍّ متأخرة نسبيًّا، ولعل من المفيد هنا الإشارة إلى تصريحه بأنه كتب جزءًا من «**شقة الحرية**»قبل عشرين عامًا من نشرها ولذا صح استثناؤها، واتضح ـ لي على الأقل ـ مبرر هذا الاستثناء. والخلاصة هنا أن القصيبي وصل إلى السرد بعد أن تكونت قناعاته وصارت تامةً ومستقرّةً بما انعكس على أبطال رواياته.

والسبب الثالث: أن غازي القصيبي قبل ولوج أرض السرد هو شاعر وأستاذ جامعي وكاتب صحافي. وهو ما حسم لديه من وقت مبكّر تفوق أهمية التعبير عن الذات على أهمية صناعة العالم الأدبي الفني الدرامي المحيط بالذوات، على نسق ما يجري في المسرح والقصة والرواية، وهو ما قاده إلى ما يكاد يغدو تخصصًا في إبداع رواية «الترجمة الذاتية»ـ على حد التعبير المتخصص ـ وهي التي تتولى فيها شخصية رئيسة، أو ثانوية، رواية أحداث القصة للقرّاء مستخدمةً ضمير المتكلم، ومسقطةً بالتالي خيارات القراءة المتعددة لما يقع من أحداث.

–2–

من السمات «القصيبية» ـ إذا جاز التعبيرـ المتكررة في

«الجنيّة»، الإفراط في الحوار. وهذه سمة ثانية لا يكاد يخلو منها عمل سرديّ للقصيبي، وأوشك أن أقول لا يخلو منها أي كتاب للمؤلف ـ غير دواوين شعره ـ وفضلًا عن أن النقّاد المتخصصين في شأن الرواية والقصة ـ وأرى الحكاية لا تبرحهما إلى بعيد ـ يرون الإفراط في الحوار عيبًا ظاهرًا في التجربة الروائية. إلّا أنني أضيف أن أزمة حوارات القصيبي عادةً أنها أسلوب بديل لكتابة البطل مقالًا مثيرًا ومزدحمًا بالمعلومات، ويجيء الحوار على هيئة لقاء بين البطل المدهش ومستمع مهتم ومندهش كما بين البروفيسور والدكتور سمير ثابت في «**العصفورية**» أو بين يعقوب المفضّخ والصحافي توفيق خليل في «**أبو شلّاخ البرمائي**»، وكذا يتكرر هنا في «**الجنيّة**» بين الدكتور ضاري والجنيّ «**قنديش بن قنديشة**».

ولعل تساؤلًا يطوف ببال كثيرين ـ غيري ـ لماذا لا يلجأ القصيبي إلى كتابة المسرحية كما فعل في مسرحية «**هما**» وصنع حوارًا مقتسم الدهشة والاهتمام بين «عزيز» و«عزيزة» بدل الإصرار على حشر الحوارات المطولة ضمن الرواية ـ أو الحكاية ـ أما تساؤلي أنا فهو لماذا لا تتباين شخصيات القصيبي بدرجة أعمق في حوارها، على الرغم من أنه يبتكر شخصيات متباينة، أو على الأقل تبدو كذلك.

– 3 –

سمة ثالثة متكررة في هذا العمل تتمثل في كون البطل محبًّا رومانسيًّا، وقوي الحجة، وغزير الثقافة، وميّالًا لاستعراض معلوماته المتنوعة، والتي ترد عادةً في صيغ علمية ونتائج إحصائية رقمية وتحليلات سطحية على نحو ما تقدّمه الأبحاث «الإمبريقية»

في دراستها للظواهر الإنسانية. بما يترك القارئ أمام محاضرات متتالية لا تخلو من المتعة، وكما يحدث هذا مع ضاري في «الجنيّة» حدث من قبله مع عزيز المخرج والممثل في «هما»، ومع البروفيسور في «العصفورية»، وغيرهم من أبطال القصيبي. غير أن السؤال الوجيه هنا سيكون عن علاقة تلك المعلومات المكثّفة بالعمل الأدبي. أو بصيغة أقلّ حيادية، ما حاجة العمل الأدبي إلى هذا الاستعراض المعلوماتي؟!

– 4 –

يكرر المؤلف، في سمة رابعة، احتكاكه بعوالم «الميتافيزيقيا» ـ ما وراء الطبيعة ـ من خلال السحر والجنّ والشعوذة. وإن كانت المساحة اتسعت في «الجنيّة» بحكم أن البطلة من الجنّ، مع حرصه المتواصل ـ في هذا العمل وغيره ـ على تأكيد موقف البطل المؤمن حيال هذه المسألة. حيث يحرص القصيبي على الإشارة إلى معتقد بطله ـ المسلم دائمًا ـ حيال هذه العوالم، ما لم أقل يحرص على تفصيله، لدرجة أنه ينهي أزمة ضاري الذي لبسته الجنيّة من خلال تلاوة شيخ جليل لآيات من القرآن الكريم عليهما.

– 5 –

إلى ذلك، في سمة خامسة متكررة، يروي المؤلف حكاية الحب الحالم ـ بين ضاري وفاطمة ـ التي تولد بنظرة وابتسامة وتغدو أيامها الأولى ملوّنة وساعاتها موسيقية وتستعين بالشعر تلوينًا وعزفًا. وهو الأمر الذي يحدث في «حكاية حبّ»، مثلما يحدث في «مع ناجي ومعها»، ويحدث في الأيام الملوّنة ضمن «مائة ورقة ياسمين».

كما يحكي المؤلف عن المغامرة العاطفيّة الشيّقة مع «عائشة» التي تظهر بصيغ مختلفة لجميلات ذوات شهرة عالمية في شهر العسل الأخير، كما حكاه من قبل من مغامرات عاطفية جمعت أبطاله بذات الجميلات في أعمال سابقة.

– 6 –

والسمة السادسة، أن القصيبي يواصل التحليق بعيدًا في «الجنيّة» عن أرض الواقع الاجتماعي بما يقرّبه إلى المدرسة الرومانسية فيما عرف بـ «طيف القصة». وهو ما جرى من قبل في «حكاية حب» و«رجل جاء وذهب» و«سبعة» وغيرها.

وأوشك أن أقول إن تكرار أسماء «هنري كيسنجر» و«صوفيا لورين» و«مارلين مونرو» وغيرها من الأسماء بات سمةً أخرى لا تكاد تفارق سرديات القصيبي ـ ومازحًا أقول إني افتقدت أي إشارة في هذا العمل للصحافي محمد حسنين هيكل ـ وأودُّ أن أختم هذه الفقرة بالتأكيد على أن عرض هذه السمات وإثارة الأفكار والأسئلة حولها لا يأتي بهدف الثناء على المؤلف بها، أو توجيه الانتقادات إليه من خلالها، بقدر ما يأتي في محاولة وصفية تتوخى الموضوعية، تاركةً الحكم للقارئ.

الجنيّة: ماذا تعني؟

السؤال المكرَّر مع كل عمل إبداعي حول هدفه، أو ماذا أراد المبدع أن يقول من خلال عمله. سؤال أظن أن أصحابه سيجدون مشقّة في الإجابة عنه عندما يطرحونه على «الجنيّة»، فهي حكاية استدعت رمزًا قابعًا في ذاكرة المغرب الشعبية «عائشة قنديشة»،

وتقاطعت مع جزء من الواقع السعودي لا يكاد يروى ـ قصص عشق سعودية في المغرب ـ وجزء من الخيال الشعبي المحلي حول الجنّ ـ السعلو وأم السعف والليف، وسبعة ـ واستحضرت جدلًا أكاديميًّا حول جدوى المنهج العلمي ـ بمدرسته الإمبريقية، ونموذجه الوضعي ـ واستعانت بما أمكن من تأكيدات حول هذا الكائن غير المرئي من تراث الفقه والأدب والشعوذة، وكانت الحكاية في كل ذلك تقريرية ومباشرة لا إيحائية.

وخلافًا لمعظم النتاج الروائي السعودي في السنوات الأخيرة ابتعد النص عن ارتكاب محاولة المواجهة مع الواقع المحلي على أيٍّ من مستوياته. فهل كان ذلك قصدًا من المؤلف إلى خيار مناقض للمدرسة الواقعية، بما يلزم من أراد تقييم «**الجنيّة**» أن يستنير بقول الفيلسوف الألماني «كانط» بأن الجمال مقصود لذاته، لا لغيره، الأمر الذي معه تندرج «**الجنية**» في سياق الفن للفن، تصديقًا للطبيعة المطلقة للفني، والإخلاص التام للإبداعي، بما ينتهي إلى الحكم بأن العمل جاء بمثابة محاولة للإمتاع والتسلية ليس إلّا. وهو ـ في رأيي ـ حكم مثير للمهتمين بمتابعة القصيبي الذي اقتطع من وقته ليكتب للقرّاء بهدف تسليتهم، أو حتى مواصلة استعراض مهاراته الإبداعية.

أم أننا إزاء عمل أدبي حاول من خلاله المؤلف تقديم أكثر من التشويق. بحيث قصد إعطاء صورة واضحة عن عالم الجنّ، وكان معنيًّا بهذه المسألة حد إيراد المراجع التي وفّرها له الأصدقاء، الذين حازوا شكره في مقدمة الكتاب. بل إنه لم يكتفِ بالصورة الواضحة، وإنما انطلق من محاكاة المخيلة الشعبية حول الجنّ، ومرّ بالتراث المتنوع حول المسألة، وخلص إلى ما يشبه

الفتوى بأن تقاطع الجنيّ مع الإنسيّ تغيير لخلق اللّه، وشذوذ لا يؤدي بالمتسائل حوله إلّا لفقد عقله. وبإيجاز أتساءل هل كانت «الجنيّة» حكاية مسلية احتوت معلومات كثيرة عارضة، أم أنها حكاية توجيهية استخدمت التشويق؟![1].

* * *

(1) نشرت في صحيفة الاقتصادية؛ في 5 سبتمبر/أيلول؛ 2006م.
http://www.aleqt.com/news.php?do=showid=41628

الواد والعم

مفيد النويصر

الدار العربية للعلوم ناشرون
بيروت 2007م

الواد والعم

رواية أخرى متواضعة

-1-

ثمة خلط ظاهر، فيما يبدو لي، بين القيمتين الثقافية والفنية للعمل الروائي في السعودية، وبشكل خاص في السنوات الأخيرة، التي يسعني تحديد انطلاقتها ببزوغ ثلاثية **«أطياف الأزقة المهجورة»** لتركي الحمد، الصادرة منتصف العقد الأخير من القرن الميلادي الماضي. إذ يقع الخلط عند بعض القرّاء، والكتّاب، بين قيمة العمل الثقافية، بوصفه كشفًا لأنماط اجتماعية سلبية، بما يعري أوجهًا قاصرة، وجوانب مدانة، في البناء الاجتماعي المحلي. ويمارس نقدًا ثقافيًا جريئًا يبرز للقارئ الاختلالات الظاهرة، والعميقة، في البنية الذهنية العامة. ويفضح الفجوة بين ما ينبغي أن يكون، وما هو كائن، ويرصد المسافة الطويلة بين ما يقوله السعوديون، وما يفعلونه، ويدوّن الفوارق بين صورة الناس وواقعهم.

أقول : يقع الخلط بين هذه القيمة التي تجعل المرء يثمّن هذه الأعمال الروائية عاليًا، وبين القيمة الفنية، حيث الرواية لون أدبي، له خصائصه وسماته، وتواترت قواعده المبنية على عديد التجارب

الروائية المبدعة، في موطن هذا اللون الأوروبي، أو في ترحاله الدؤوب إلى مختلف أنحاء العالم، ومنها الوطن العربي. وفي رأيي إن ممارسة النقد الثقافي للمجتمع، بمعناه الأوسع، أمر محمود على الإجمال، إلّا أن هذا لا يجب أن يلغي الاشتراط الفني، فيجعل القارئ يتواطأ مع الكاتب على إهدار القيمة الفنية، وإهمال معاني الإمتاع والتشويق، والتفريط في تلقي النشوة الفنية الطاغية، وإضاعة مقاييس اللغة والفكرة والتخييل والعاطفة والحبكة، لمجرد الاتفاق مع القيمة النقدية الثقافية.

بعبارة أقل غموضًا، لا يسعني اعتبار العمل الفني جيدًا، لمجرد أنه يقوم بنقد جاد لثقافة المجتمع، فذلك النقد متاح في غير الفن إن كان هو الهدف. أما العمل الفني فينبغي أن يلتزم قواعد الفن وشروطه، ولا بأس بعد ذلك أن يحمل رسالة، ولا بأس أن لا يحمل، أيضًا.

-2-

أسوق هذه المقدمة النظرية مستهلًا تعليقي على رواية **«الواد والعم»** الصادرة حديثًا لكاتب سعودي شاب، هو الزميل مفيد بن سعد النويصر. فقد قرأت هذا العمل الجديد، ولمست فيه نقدًا ثقافيًا جريئًا للمجتمع تحت عناوين كبيرة، وشائكة. جاء العنوان الرئيس لها المثلية الجنسية في بعض المناطق السعودية، وقد صوّرها الكاتب مشيرًا إلى أنماطها، ومفصلًا في بعض سلوكياتها، ومؤكدًا على انتشارها إلى حد يرقى إلى مستوى الظاهرة الاجتماعية، التي تركزت في حارات مكة المكرمة، ونظيراتها في مدن مجاورة، وانتقلت حديثًا إلى واجهة مدينة جدة، ووجدت لها بؤرة تمثلت في المقاهي

ذات الطراز الغربي المنتشرة على بعض شوارعها الكبيرة. ودون هذا العنوان جاءت عناوين فرعية، منها التمييز الاجتماعي على أساس اللون والعرق، وغياب الإنصاف للمرأة، والعنف ضد الأطفال، وتواضع روح المسؤولية لدى بعض أرباب الأسر.

ولنا أن نخوض، نحن القرّاء، نقاشًا طويلًا حول أسلوب معالجة المؤلف لهذه العناوين. ولنا كذلك أن نتفق، أو نختلف، على أن هذه الممارسات تشكل ظواهر اجتماعية في السعودية، أو على الأقل في جزء منها، وأعني هنا المنطقة التي اختارها الكاتب. وبالتالي لنا أن نبسط آراءنا في هذه المواضيع الاجتماعية الشائكة، لكن السؤال الفني - عندي - هو الأهم، لأن هذا الطرح لم يأتِ عبر تحقيق صحافي، ولا برنامج تلفزيوني، وإنما قرر صاحبه أن يجعله رواية، وبالنسبة لي هنا عين المشكلة.

-3-

باستثناء اللُّغة التي جاءت وسيطة بين عبارة التقرير الصحافي، والجملة الشعرية المسرفة التي حفلت بها الرواية العربية في سنواتها الأخيرة. أقول: باستثناء اللُّغة لا يكاد يتوفر عنصر فنيّ في العمل. فكل العناصر الأخرى إما غائبة، أو خافتة، ومن ذلك أن العمل كله يقوم على حدث وحيد، حيث قام حسام، وهو شاب متواضع الحظ، والحال، بتسليم رسالة مكتوبة إلى الأستاذ سامي، بطل العمل، يسرد فيها الأول ما استطاع، من مشاهد حياته المؤلمة، مبررًا بها نيته بالانتحار. وبقي سامي في كل ما تبقى من الكتاب، يتلو على القرّاء الرسالة ويسجل انطباعاته، وما تثيره في نفسه تلك

المقاطع من الرسالة، وما يتداعى إلى ذاكرته من أحداث وصور في حياته هو. مع حرصه على إبراز رأيه في كل ما ينقل إلى قارئه، ممّا جعله يتدرج من فعل التأمل الذي بلغ ذروته في اعتبار المثلية علامة على مجمل السلوك الاجتماعي في السعودية، فكل الناس غاصب ومغتَصب، وقاهر ومقهور، ليمرّ بالمقالة الأدبية، والتحليل الاجتماعي، ومحاورة الذات فكريًا، ولينتهيَ إلى المرافعة والوعظ.

ومما زاد الطين بلّة، أن اختار المؤلف أن يكون البطل هو الراوي، مما أعدم آخر أمل لحضور الجدل ولو على مستوى الشخصيات الأخرى. كما أن انتهاجه لأسلوب الاسترجاع جعل الكتاب وما فيه، مسلوب القلق. وأفرز شخصيات نمطية، بالغة السطحية. فهذه أمه غاية الطيبة، والمعنى الأقصى للتضحية والعطاء، وذاك والده كل شر العالم في رجل، وعلى هذا قس. فهي حكاية شياطين وملائكة، لا حكاية بشر.

ومن اللافت نظري أن الكاتب الذي سيحتاج القارئ أن يتذكر أنه شاب، بالغ في تقديم النصح، وأسرف في التنويه عن أن هذا العمل لا يأتي ليغيّر، وإنما ليرصد موضع الخلل. ودعا قرّاءه على غلاف الكتاب إلى مساندته في مداواة المجتمع، وكأن ما في الكتاب نداء، أو خلاصة مؤتمر، لا عملًا أدبيًا.

–4–

وبعد، فإن من المنتظر أن يحظى هذا العمل بالشيوع، لما ينطوي عليه من إثارة، تمثلت في المساس بخط أحمر جديد، إذ ظفر المؤلف بملمح جديد مسكوت عنه. وهو الأمر الذي طالما سمح للرواية في السعودية بالانتشار على نحو شعبي واسع، وشجّع

أطرافًا عديدة على ممارسة السجال السياسي تحت لافتة علاقة تلازم، أو تنافر، مفترضة بين الأخلاق والفن، بما يضمن شهرة عريضة للمؤلف، وإيرادًا طيبًا للناشر، وخسارة فادحة للذائقة الفنية.

إلّا أن الأمل من هذه الكتابة، ومثلها، أن تتكرر وتتضافر، مع توالي الأعمال الروائية، بحيث تتشكل حركة نقدية مواكبة للمد الروائي، تكون قادرة على إنتاج حالة من الفرز الواعي. بما يعود بالفائدة على الحالة الإبداعية العامة في السعودية، ولعل الروائيين الجدد يكونون أوسع صدرًا من سابقيهم، فيظنون خيرًا بالاجتهاد النقدي، ويأخذون منه ما ينفعهم، إن كان فيه ما ينفع[1].

* * *

(1) نشرت في صحيفة شمس؛ في 5 سبتمبر/أيلول؛ 2007م.

نساء المنكر

سمر المقرن

دار الساقي
لندن 2008م

نساء المنكر

خطبة رديئة

-1-

صدرت مطلع العام الحالي رواية «نساء المنكر» للصحافية السعودية سمر المقرن. وهذه الكتابة، محاولة أضيفها لمجموعة محاولاتي السابقة لاستقراء المشهد الروائي المحلي، بما بات أقرب إلى مشروع لم أخطط له.

وحيث إن الرواية عمومًا عمل إبداعي لا يجوز اختصاره، فإني لن أعيد إنتاج الرواية هنا. وإنما أوضح لمن لم يطلع عليها، أن الخط الرئيس للعمل قائم على قصة حب تجمع امرأة سعودية متزوجة، مع رجل كان عشيقًا لصديقتها، وتولد القصة عبر «الماسنجر» والهاتف، وتتحول إلى قصة كاملة في لندن، قبل أن تؤدي رغبة العاشقين باستكمال القصة في الرياض إلى إيداعهما السجن. لاحقًا يتخلى الحبيب عن محبوبته نهائيًا. وبمحاذاة هذا الخط يرد حديث عابر لرفيقات السجن بموجز لقصصهن. وموجز ـ آخر ـ سريع لحكاية صديقة البطلة التي خاضت تجربة الزواج التقليدي، وانتهت إلى الخيبة.

وبقطع النظر هنا عن تسجيل مواقف أخلاقية، تنشطر إلى

التبجيل، والمعارضة. أو خوض جدل فكري يستحضر التراث، والحاضر، والآخر، بمختلف تشكيلاتهم الزمانية، والمكانية، ويمزج السياسة والفقه الديني بعلم الاجتماع. فإن من المهم التأكيد على أن هذه الصيغة التي اتخذتها الحكاية الرئيسة، ورديفاتها، مكررة إلى حد الملل. وبالإمكان استعادة الكثير من الروايات، والأفلام، والأغاني، العربية، والعالمية، التي حكت هذه الحكايات، ومن مختلف الزوايا، لن يتطلب الأمر أكثر من تغيير تفصيل هنا، أو هناك، للوصول إلى الحكاية نفسها.

بالإضافة إلى تركيبة الأحداث هذه، شحنت المؤلفة عملها بنبرة خطابية ظاهرة للدفاع عن «حقوق المرأة». ومرة ثانية، بعيدًا عن ولوج جدل سياسي شائك الأسئلة حول ما يحقّ للمرأة، وما لا يحقّ لها، أو حول موقع حقوق المرأة على سلم الأولوية، أو من يملك الحق في تحديد ما ينبغي على السعوديين والسعوديات فعله وتركه. أقول: بعيدًا عن كل ذلك فإن القضية مهما كانت، عظيمة أو تافهة، لا يصح عندي ـ على الأقل ـ اعتبارها ضمن عملية نقدية جادة لعمل أدبي، بل الحال أن يقيَّم العمل الأدبي بمعايير فنية، وفنية فقط.

-2-

اختارت المؤلفة أسلوب الترجمة الذاتية، الذي يعني أن يكون الروائي هو البطل. وهو أسلوب يعيبه من الناحية الفنية غياب المسافة بين الروائية والبطلة، مما يجعلنا ـ نحن القراء ـ أسرى تقديرات البطلة، التي تخبرنا بالأحداث كما رأتها، أو كما فهمتها، ونحن إما أن نقبل بالأمر كما هو، أو أن نضمر أسئلة لا

جواب لها. وهو ما سينتج أن يكون القارئ على مسافة ظاهرة عن النص، وسيحول هذا الوضع، وبصفة تلقائية، دون التعاطف مع البطلة. فالتعاطف المتاح هنا هو تعاطف مع القضية، وهي في كل الأحوال قضية سابقة على الرواية.

وكل هذا لا يمنع من القول إن أسلوب الترجمة الذاتية هو أسلوب مقبول، ومعتبر لدى النقّاد، إلّا أنني أرى أهمية توظيفه في سياق يقتضي ذلك، وهو ما لم أقتنع بتوفره في «نساء المنكر». إذ إن العمل يحاول النفوذ إلى مشهد معقّد، للتماس مع قضايا شائكة، وملتبسة، تحتمل من الآراء والأفكار والمشاعر ما يتعذر حصره في شخصية واحدة، بالغة الحماس لرأيها، وعظيمة الاعتزاز بتجربتها.

ومن هنا تحديدًا يمكن الانتقال بيسر إلى تواضع عنصر العاطفة في النص. والعاطفة في العمل الفني عنصر أساس، وغيابه مبرر للحكم ـ لدى بعض النقّاد على الأقل ـ باستبعاد العمل من الدائرة الفنية. وعاطفة العمل الفني يقصد بها قدرته على النفوذ إلى عمق الإحساس الإنساني، وملامسة مناطق أبعد من مستوى الوعي العقلي المباشر، بحيث يشعر القارئ أن هذا العمل يعبر عنه، ويتقاطع مع تجربته الشعورية، ولا أقول عن واقعه ومعاشه. وحين يغدو العمل الفني والحالة هذه معبرًا عن المتلقي، يتعاطف الأخير مع العمل الفني، تعاطفًا مع نفسه، أكثر مما هو تعاطف مع المبدع. هذا ما يحدث لك ـ غالبًا ـ حين تتلقى عملًا إبداعيًا جيدًا، سواء شاهدته فيلمًا سينمائيًا، أو استمعت إليه أغنية، أو قرأته قصيدة، أو قصة.

وفي «نساء المنكر» ستجد نفسك أمام ممارسة إعلامية تسعى، لفرط دعائيتها، إلى إثارة تعاطفك مع ما تصوره الكاتبة من مشاهد تعدٍّ وظلم على المرأة. وفي العمل الإعلامي تختلف المقاييس، إذ

تصبح إثارة التعاطف مجرد عملية تعبوية ممجوجة. وللسبب ذاته، أي العدول عن الأدبي إلى الإعلامي، ستجد نفسك تتساءل في غير موضع من الكتاب عن مدى دقة المعلومة الواردة، وهو سؤال لا يفترض أن يخطر في ذهن قارئ الرواية مطلقًا، إلَّا أن الواقع المؤسف، هو أنك ستجد هذه الحالة تتكرر كثيرًا في أغلب الروايات «المفترضة» مؤخرًا، الصادرة عن مؤلفين سعوديين. فبسبب هذا العدول ستجد أنك أمام نص إعلامي ينقل الواقع، أو على الأقل يدّعي ذلك، وهو ما يستلزم التعاطي معه على هذا الأساس. وهنا سيحل سؤال الموضوعية محل سؤال العاطفة، وستحضر مقاييس المصداقية بديلة لمقاييس الخيال، وستغدو ممارسة الجرأة أهم من ممارسة الابتكار الفني، وستصبح اللُّغة الواضحة أعلى قيمة من اللُّغة الموحية، وستكون نشوة تجاوز الخط الأحمر مفضلةً على أي نشوة فنية. وفي المحصلة ستختلط المعايير على نحو فوضوي، وسيبقى الخاسر الأكبر هو العمل الفني الجيد، والمتذوق له.

وللقارئ أن يتساءل بعد قراءة النص إلى أي مدى كانت صورة هيئة الأمر بالمعروف ـ مثلًا ـ الواردة في الراوية، صورة دقيقة. وإلى أية درجة قضية البطلة هي قضية عادلة، وبإمكانه أن يخوض جدلًا صاخبًا حول حق المرأة في تقرير مصيرها، وحول الحد الفاصل بين الفرد والجماعة في مجتمع لم يعتد على مناقشة هذه المسألة. ولكن الجواب الأهم ـ فنيًا ـ سيكون أن هذه المباشرة، ونقل الواقع، بعدالة أو انحياز ـ لا فرق ـ، أدت إلى إعدام فرص التخييل في مجمل الكتابة، وهو عنصر فني ثالث ـ بعد الأسلوب والعاطفة ـ يعاني من العطب في هذا الكتاب، الذي حاولت مؤلفته أن يكون رواية.

النص إذن من الناحية الفنية، يفتقر إلى أبسط الاعتبارات التي تخوّل العناية به، أو تدعم افتراض أن ثمة باعث فني لكتابته. وهو

في تقديري نموذج صارخ لكتابة الرواية الرديئة، أو لإطلاق وصف الرواية على مقالة وعظية، هي في أحسن الأحوال مكتوبة بأسلوب قصصي. وهي مقالة تراوح بين المباشرة الفجة، والتعبير الساخط عن الغضب، فضلًا عن تعمد إثارة الأسف وإبراز أسباب شعور المؤلفة بالمرارة والغبن. وكل ذلك تمَّ خارجًا، على نحو لا لبس فيه، عن مفهوم الإيحاء، الذي أراه مركزيًا، وضروريًا، للعمل الأدبي.

-3-

على المستوى الفكري يمثل الكتاب صرخة عصبية متوترة في وجه هيئة الأمر بالمعروف. فالكتاب لا يقول عن الهيئة أكثر من أنها جهاز سيّىء، ووحشي، أفراده يضربون الناس دون سبب، ويهينون الجميع دون مبرر، ويتبعون أساليب ليست أخلاقية بدعوى حماية الأخلاق. ويمكن أن تضيف إلى هذا ما شئت من النعوت السلبية ولا حرج. وهو ما يعيد إلى ذاكرتي صرخة موازية، ولكن في الاتجاه المعاكس، حين نشر محمد الحضيف كتابه «**نقطة تفتيش**»، الذي ظن بدوره أنه رواية، فقد قال ذلك الكتاب: إن الصحافة في السعودية تضم الساقطين أخلاقيًا، المحاربين للدين والفضيلة، وإن كل جهدهم هو لخدمة الرذيلة، بأوسع معانيها.

وكل ما يصدره الكتابان -في رأيي-، مجرد خطاب عاطفي احتجاجي، متشنج ومرتبك، تجاه من يعتقد صاحب الكتاب أنه قام بإقصائه. إذ يقوم الخطاب على تصور متناهٍ في سذاجته، يخلص إلى حالة فرز بدائية بين معسكرين للخير الخالص، والشر التام، لتكون المعركة الكبرى بين ملائكة وشياطين، لا علاقة لها لا بالبشر، ولا بدنياهم. وبطبيعة الحال فإن البطل / الكاتب هو أحد الملائكة التي

تخوض حربًا مقدسة ضد الشياطين، وما لم يكن القارئ ساذجًا إلى الحد الذي يقبل فيه هذا التصور، فإنه لن يجد في الكتاب شيئًا يستحق القراءة.

والمشكلة الأساسية هنا، أي على المستوى الفكري، ليست في موقف المؤلف، بل هي في قصوره عن تفسير الموقف المتعنت المقابل للبطل. فمؤسسة الهيئة في الكتاب الأول، ومؤسسة الصحافة في الكتاب الثاني، هي مؤسسة شريرة، ومتآمرة، وتسعى لتحطيم البطل، وإحباط مشروعه الإنساني العظيم. وهي كذلك لأنها كذلك وحسب. الأمر الذي يجعلني أتحقق من أن كتابة رواية جيدة، يتطلب موهبة عالية، ووعيًا موازيًا. ومتى توفر روائيون على هذا المستوى فيمكن لنا أن ننتظر عملًا فنيًا راقيًا، يستطيع أن يحمل المتعة والتشويق، وأن يفي بشروط العمل الفني، مثلما يسعه ـ متى أراد المؤلف ـ حمل النقد الجاد والواعي دون إهدار القيمة الفنية، بما يمنع تحويل الرواية الجيدة إلى خطبة رديئة[1].

* * *

(1) نشرت على موقع العربية.نت؛ في 22 أغسطس/آب؛ 2008م.
http://www.alarabiya.net/views/2008/02/22/45997.html

الهدام

موسى النقيدان

طوى للثقافة والنشر والإعلام
لندن 2008م

الهدام

حكاية نجدية

-1-

صدرت مؤخرًا عن دار طوى للنشر والإعلام رواية «الهدام».
وهي الراوية الأولى لمؤلفها موسى إبراهيم النقيدان، والذي أشار في مطلع الكتاب، وآخره، أنها كتبت قبل تاريخ نشرها بحوالي ست سنوات. والرواية بالإضافة إلى تعالي مؤلفها على النزعة التي قادت بعضًا من كتّاب الرواية في السعودية إلى تعرية أبطالهم لستر تواضع مواهبهم، فإنه أفلح في اجتياز مشكلة التوازن في استخدام اللُّغة الأدبية، التي عانى منها بعض زملائه. فمع استثناءات محدودة، كان النص بسيطًا، ذا لغة وظيفية تعبر بوضوح عن الأحداث المتوالية، بعيدًا عن اللُّغة الأدبية المكثّفة التي تورط فيها بعض كتاب الرواية المحليين ـ والعرب ـ على نحو جعل أعمالهم أقرب إلى محاولة شعرية أخطأت طريقها إلى النثر، أو قصة قصيرة استطالت دون قصد. وبالاقتراب أكثر إلى الجانب الفني، فإن الملمح المسؤول عن رفع مستوى التشويق في هذه الرواية هو بطولة الحدث. إذ لا إغراق في استعراض اللُّغة، ولا هوس بالتحليل، ولا إسفاف بإقحام مشاهد تهدف إلى نشر الكتاب،

وقبض الذوق. ولا صراخ بشعارات تدفع كرشاوى للقراء المتحمسين هنا وهناك.

ويحسب للكاتب أنه، وخلافًا لكثير من رفاقه الروائيين، والروائيات، في السعودية، عزف عن البطل الذي تدور حوله الأحداث، واختار أن يروي قصة مجتمع بمسح عرضي، وبخطوط طولية تتشابك، وتتوازى. واستعماله لهذا الأسلوب أنتج نصًا زاخرًا بالأحداث، وساعده في رفع الملاحظة الفنية عن نمطية بعض الشخصيات، إذ إن هذه النمطية مقبولة في ظل المدى الزمني القصير لأحداث القصة، وفي إطار الظهور المحدود لأغلب الشخصيات.

-2-

إلى ذلك فإن الرواية هي واحدة من المحاولات الأدبية التي تكاثرت في السنوات الأخيرة لتشكل ما يبدو أنه مدونات للتاريخ المحلي، أو لجزء منه. ولكنها تحولت على نحو غير مقصود حينًا، ومقصود أحيانًا، لتثبيت حوادث معينة، بل وتثبيت قراءات محددة لها، بما جعلها مدونة لذاكرة خاصة عن التاريخ المحليّ. وهو أمر مبشّر إذ لا شيء يفقدك التاريخ مثل القراءة الواحدة المراد تعميمها.

وهذه الرواية يختار مؤلفها أن تجري أحداثها في بلدة «الحفرة»، ويبدو للقارئ منذ صفحاتها الأولى أن المقصود بالبلدة مدينة نجدية معينة، غير أني أميل إلى احترام خياره بعدم التصريح بالاسم. واختار أن تقع ـ أي الأحداث ـ على مسافة العشرين يومًا الأخيرة من «الوسم» من عام 1376هـ، حيث استمرت الأمطار طيلة أيام «الوسم» البالغة أربعين يومًا. وكان من نتائج هذا تهدم البيوت

الطينية، ولذا سميت سنة «الهدام» لكثرة ما تهدم فيها من البيوت. وهو الأمر الذي أدى إلى هجرة كثير من أهل «الحفرة» إلى الخلاء المحيط، وسكن الخيام، ومعايشة انتظار نهاية الكارثة، ومراقبة مواكب الموت المتوالية لمن بقي في «الحفرة».

إن هذا المسرح الذي اختاره مؤلف الرواية هو أحد مثيرات الانجذاب إليها. فكثير من القرى ـ وإن شئت المدن ـ النجدية لا تملك تاريخًا مكتوبًا عن حياة الناس الاجتماعية، عن بيئتهم، وظروفهم، وأحوالهم، عن أساليب عيشهم في الملبس والمطعم والمشرب، عن أحلامهم، وخيباتهم، أو ما كانوا يعتبرونه كذلك. على أن مادة غير قليلة لهذا لازالت موجودة في مرويات شفهية متوارثة، وذكريات يسردها المسنون حيثما تغيب أجهزة التسجيل. وباستثناء ما دونه بعض الرحالة الأوربيون، وما حفظته الصدور من تراث الشعر العامي، لا نكاد نملك صورة واضحة عن ملامح الحياة اليومية في المجتمع النجدي القديم، ولا يحفظ لنا التاريخ المكتوب ـ غالبًا ـ إلّا شيئًا من تاريخ الأئمة، والعلماء، والفرسان، والشعراء، والغزاة.

ـ 3 ـ

هذا التدوين يثمن عاليًا لهذا العمل على المستوى الثقافي، إلّا أنه في المعيار الفني يعتبر مضمونًا للرواية. ينبغي ـ في رأيي على الأقل ـ أن يقف منه من يسعى إلى نقدها نقدًا أدبيًا، موقفًا محايدًا، لا يشغله منه إلا كيفية تعامل المبدع مع تلك الأحداث التاريخية. لا من حيث قياس صدق خبره، أو اختبار عدالة قراءته، وإنما من حيث قدرة المؤلف على استخدام تلك الأحداث بما يضيف فنيًا إلى

نصه، فهو اختار أن يكتب عملًا أدبيًا لا أن ينشر مدونة تاريخية، لذا لزمه أن يحتفظ بعناصر العمل الأدبي وإن روى لنا حدثًا تاريخيًا معروفًا، أو مغمورًا.

ومن هذا المنطلق فإني احتسب للكاتب بعث الروح في بيئته المتخيلة، بحسن تصويره للمناخ النفسي الذي تجري فيه الأحداث، وخلق شخصيات تتسم بالحياة بما فيها من سعي للمثالية وانجذاب للواقع، ومحاولات إنسانية نشطة لتبرير الذات الصالحة، وتبرير كل مقابل مبغض لها. وثنائية القراءة والحكم على الناس والأشياء، وتبدل المواقف السريع بحسب المصلحة القريبة، والجمع بين فعل الهزيمة وخطاب التحدي.

وإبرازه ملامح كثيرة لحياة نجدية سالفة، لا يتسع المقام هنا لبسطها. وفي حدود معرفتي فإن تصويره هذا كان على درجة عالية من الأمانة، ومن تلك الملامح أن الإعاقة الجسدية، والذهنية، لم تكن حاجزًا اجتماعيًا بين الناس. ومنها أن العلاقة بالحيوان كانت علاقة شعورية متبادلة، فيها الحب والحنين، والحقد والاحتقار. ومنها سعة الصدر في تلقف الخبر، وسعة المخيلة في روايته. ومنها شيوع العقاب الجسدي العلني بأدوات محلية بحتة. ومنها أن توفر الطعام الجيد سبب كافٍ للحضور والمجاملة.

- 4 -

وكما اختار النقيدان مسرحًا ساهم في زيادة مساحة المتعة، اختار إطارين زمنيين أثريا عمله. ففي الإطار الأول - كما أسلفت - كان خياره لمرحلة «الهدام» حيث الأزمة في أوجها، والناس يعيشون

تحت ضغط ظرف مناخي استثنائي، قاد كثيرًا من أبطال الرواية إلى التجلي، والكشف عن ملامح داخلية ظلت مطمورة، قبل هذه اللحظة. والإطار الثاني، وهو الأوسع، يخص لحظة تحول تاريخي عرفتها «الحفرة» بولوج عصر جديد، مختلف عن كل ما سبقه، بتحدياته الضخمة، والعديدة، والسريعة، حيث ظهور تقنية الاتصال المتمثلة في شكلها الأول بالبرقية، وبدء حلول السيارة محل سفينة الصحراء، وإعطاء إشارة الانطلاق لتعليم المرأة. وإذ وصلت من غربها ـ أي الحفرة ـ أفكار حركة الجماهير السياسية، ومن شرقها عادات الأميركيين، وبين ذلك كله ولدت الهوايات المثيرة للريبة مثل اقتناء صور السافرات وركوب الدراجات الهوائية. وبعيدًا عن خوض جدليات التقويم للمرحلة ونشوة الاستشهاد بها، الشاهد هنا أنها كانت لحظة مفصلية، فرقت أبطال الرواية، وأظهرت تعدد خيارات المواجهة لديهم، من أول الانطواء التام إلى آخر الترحيب العارم. والخلاصة أن هذا الاختيار للإطارين الزمنيين، كان بالإضافة إلى البيئة الحية، وبطولة الحدث، عوامل مسؤولة ـ في رأيي ـ عن كمّ المتعة والتشويق التي حملتها الرواية.

–5–

ورغم الحفاوة المنتظرة، والمستحقة، للرواية، لجودتها الفنية بالمقارنة مع كثير من نظيراتها من جهة، ولما تمثله من تدوين جريء لبعض الأحداث التاريخية، مثل «مظاهرة الشباب» التي سبق أن كتب عنها غير المؤلف، من جهة أخرى، إلّا أن ما يعنيني هنا هو تسجيل ملاحظاتي الفنية على العمل، وكما قدّمت بعوامل قوة الرواية، فإن لي ملاحظات أرى أنها تفسر جانب الضعف فيها، والتي أرى أن

أبرزها تتعلق بالحوار المتقطع بين مدير المدرسة الثانوية ـ الأستاذ فهد الحمود ـ ،ومدرّس اللغة الانجليزية ـ كاكي ـ ، فقد جاء معظم هذا الحوار ذا طبيعة مسرحية ناشزة عن خيار المؤلف المبدع في باقي النص. فضلًا عن أنه لم يكن يتسم بحد أدنى من الجدلية، بل كان في الغالب حديث شخصيتين تقدمان للقارئ وجهة نظر واحدة. ولا أظنني أبالغ إن قلت إن القارئ في بعض جمل الحوار لا يعود مهتمًا بالتمييز بين المتحاورين لشدة تطابق رأييهما، ولم يسلم من هذا إلّا الجزء اليسير من الحوار الذي روى لنا فيه مدير المدرسة قصة الأستاذ «دانيال» ومصيره.

وليست الملاحظة الأهم هنا تطابق الرأي، أو استخدام الحوار من حيث المبدأ، بل هي في السؤال الفني عن حاجة الرواية إلى هذا الحوار الذي يشبه مقالة تمت صياغتها على صورة حوارية. وما زاد الأمر سوءًا هو أن المؤلف أثقل هذا الحوار في كثير من مواضعه بإعلان المواقف، وطرح التحليلات. الأمر الذي أخل بقدرته على التزام شرط الإيحاء على امتداد الرواية، فقد ضعف عن الوفاء بهذا الشرط في بعض مواضعها، وليس فقط في الحوار المشار إليه، فسجل رأيه، واستنتاجه، وموقفه من بعض الشخصيات على سبيل التزكية، أو المؤاخذة، على لسان الراوي. ومحل الإخفاق هنا هو حضور الذات العاقلة ضمن العمل الفني، والعمل الفني حلم يتواطأ المبدع والمتلقي على التعامل معه بتعليق الذات العاقلة، والانغماس في فعل الإبداع، والتلقي، وشرط الإيحاء ـ عندي على الأقل ـ شرط أساس للعمل الفني، وللمتلقي أن يستنبط من الرواية، دون أن يخذله المؤلف بوقفات تحليلية يسجل فيها استنتاجاته، في ممارسة تخرج العمل من المربع الفني، إلى التعليمي. وقد بلغ هذا الإخفاق ذروته فيما سمي «كلمة

الراوي» في مطلع الكتاب، التي اختار الناشر أن يضعها على الغلاف الأخير ـ أيضًا ـ، والتي نصت على أن من واجب الذين يلتمسون خيوط الحاضر ومشارف المستقبل أن يؤسسوا مستقبلهم انطلاقًا من هذا الكتاب الذي يكشف لهم بدايتهم الحقيقية. وفي تقديري كانت هذه أكبر سقطة شوَّهت الرواية الأخاذة، وليت المؤلف كفَّ عن هذه الوصائية الفجة، وأحسن الظن بقدرة القارئ على الفهم، وقدرته على الاختيار.

-6-

في المحصلة، وبالنسبة لي، أرى أن «الهدام» من الروايات السعودية القليلة التي قرأتها مؤخرًا، وأملك الشجاعة لأنصح غيري بأن يقرأها. وبوصفها محاولة أولى، فهذا يشجع على التفاؤل بكتابات أعمق، وأجمل، لموسى النقيدان، وربما تلفت «الهدام» نظر مبدعين آخرين إلى أن تاريخ البلدات النجدية يمكن أن يكون مصدرًا عظيمًا غير مستغل في الكتابة الروائية[1].



(1) نشرت في صحيفة الاقتصادية؛ في 13 مايو/أيار؛ 2008م.
http://www.aleqt.com/news.php?do=showid=128262

جن .. ثالث

عبدون

2003م

الألم في التفاصيل

عبدون

2006م

تجربة عبدون

قصة عامية لكن حديثة

-1-

تمثل تجربة المبدع السعودي عبد اللّه السالم «عبدون» محاولة مختلفة في القصة، والرواية. فهو كاتب اتجه إلى الكتابة باللهجة المحكية، متفاديًا خيار الكتابة باللغة العربية الفصحى الذي درجت عليه القصة في السعودية، وهو ما يمثل تجاوزًا لاستخدام العامية في الحوار الذي يجري على ألسنة الأبطال ضمن القصة إلى كتابة نص كامل باللهجة العامية. وبعيدًا عن التعليق على سجال مشروعية استخدام العامية في الإبداع، أفضل الحديث عن سمات استخدام «عبدون» لها في غالب نصوصه.

ثمة ثلاث سمات متداخلة لهذا الاستخدام؛ **أوّلها** أنها أتاحت للمؤلف سعة في التعبير أكثر من الفصحى .**وثانيها** أن هذا الخيار لم يجره إلى الاشتغال بإبراز اللهجة، وحمل مهمة إحياء التراث، بل استعمل اللهجة بوصفها أداة تعبير في مواضيع معاصرة .**وثالثها** أن هذا الخيار مثّل إطارًا ملائمًا للشكل الحميمي الذي حرص عليه. بالإضافة للغة، حرص السالم الذي ينشر أعماله بنفسه، على القطع الصغير من الورق، ونوعيته المائلة للصفرة، ووزنه الخفيف، بحيث

يمكن حمل الكتاب وقراءته في أي مكان، وهو تقليد غربي لم تستورده الرواية المحلية. فضلًا عن حرصه على إدراج صور مختلفة ضمن صفحات كتبه، وهي أشبه بفاصل بين فصول الرواية، أو القصص، وهذه الملامح الشكلية هو أول ما يقابل القارئ في تجربة «عبدون»، التي ما زالت ـ فيما أرجو ـ تعيش مراحلها الأولى.

-2-

إن القراءة المتمهلة لأعمال «عبدون» تفضي إلى استنتاج أن الملامح الشكلية المميزة ليست مبعث الاختلاف الأهم في تجربته عن غالب الإنتاج الموازي. ففي هذه التجربة انخفاض لافت للهجة الوعظية. سواء الوعظية الأخلاقية، أو الوعظية المعارضة لها. ونزعة ظاهرة صوب الإنجاز الفني، لا التوسل بالفني لإنجاز سواه.

وأرجح أن القارئ سيلاحظ ـ معي ـ غياب استخدام أساليب الإثارة القائمة على التماس مع كل خط أحمر يمكن مسُّه. وتراجع خيارات الإدلاء بتصريحات مباشرة، أو نشر مذكرات شخصية، أو تلاوة مرافعة اجتماعية، لصالح محاولة لاكتشاف الذات بصيغة إبداعية، في رحلة فنية سامية باتجاه الإنسان. ومثل كل ما هو سام، ليست ضد شيء. فضلًا عن الانحياز لخيار أكثر تفاؤلًا من خلال بروز المظهر الكوميدي عوض فجاجة الفضيحة، واجترار المأساة. وفي الخلاصة تمثل تجربة «عبدون» تمردًا على النمط، أو الأنماط، الشائعة للقصة والرواية السعودية في السنوات الأخيرة، في رأيي على الأقل.

-3-

بالاقتراب أكثر إلى الجانب الفني، فإن «عبدون» عظيم التمسك، في القصة، والرواية، بأسلوبين ـ مجتمعين ـ في كتابته. الأول هو الترجمة الذاتية الذي تروى فيه القصة على لسان أحد أبطالها. كما أنه مخلص لأسلوب المونولوج الداخلي، وهو أسلوب يقوم على تصوير الأفكار المتداعية في أذهان شخصيات القصة، بحسبان رصد الفكرة أهم وأجدى من رصد الكلمة. لذا تغمرك نصوصه بأسئلة ذكية وقلقة وعميقة، وبمشاعر متحركة تشتبك معها لفرط براءتها. وكلا الأسلوبين سبب للآخر، ونتيجة له.

يتجاور مع هذا حرص ظاهر على تصوير مشاهده بكثافة تفصيلية، تنقلك بيسر إلى المكان. وموالاة للحدث تهديك التشويق، وتعفيك من تلقي اصطناع المؤلف التأمل. ونمو موازٍ للشخصيات المتفاعلة مع الحدث. وإصرار مشاغب على مواربة النهاية، فلا إجابات قاطعة، ولا لحظة تنوير حاسمة. ومجموع هذه السمات الفنية تتوحد في رفق، لتشكل خلاصة تجربة هذا المبدع الذي اختط قصصه لكي تخبر عمّا في عمق نفس البطل، أكثر من أن تخبرك عمّا جرى له، أو بمواقفه وآرائه في الحياة العامة.

-4-

نشر «عبدون» روايتين؛ الأخيرة هي رواية «**الألم في التفاصيل**» التي نشرت عام 2006م. وهي تحكي في خطها الرئيس تجربة عزيز، وهو طالب سعودي يجيد العزف على العود سافر للدراسة في مدينة نيويورك، وربطته المصادفة بفتاة أميركية ـ زهرة ـ محبة للموسيقى

العربية، فكوّنا معًا ثنائيًا عازفًا، وجمعتهما جملة من الأحداث الصغيرة. وتفرع من هذا الخط الرئيس آخر فرعي، تمثل في حكاية «عزيز» لزهرة عن زيارتيه لمدينة ليلى ـ جنوبي الرياض ـ التي تخلد اسم المحبوبة الأشهر. وشيئًا فشيئًا يتحول المتكلم بحكايته من زهرة إلى القارئ، قبل أن تمر سنة على عودة الطالب المبتعث لوطنه، لتأتي زهرة لزيارته، وتلح على زيارة ليلى أيضًا، فيصير الفرعي هو الرئيس، ويستحيل الهامش متنًا.

النص تميز عن أغلب نصوص مؤلفه باتخاذه العربية الفصحى لغة أساسية، وإن تسامح المؤلف مع حضور محدود للعامية، ولم يحدث هذا من قبل إلّا في المجموعة القصصية «قفاك». إلى ذلك أدى استعماله لأسلوب ثنائية المكان، «نيويورك» و«ليلى»، قبل امتزاجهما، ثم اختفائهما، إلى صناعة قصة ممتعة.

ورغم صغر الأحداث التي سجلها لنا المؤلف، إلّا أن عنايته بالتفاصيل، واجتهاده في استحضار آثارها النفسية، هو ما جمع لهذه الرواية بساطة الشكل، وعمق المشاعر، فهو نص تراه، وتحس به.

-5-

الرواية الأولى لعبدون نشرت في عام 2003م، وحملت اسم «جن .. ثالث». وهي قصة شابين يقومان برحلة سياحية إلى «بلبوان راتو»، شاطئ الشياطين الشرق الآسيوي، الذي تخبرنا الرواية عن أسطورته، وخلاصتها أن فتاة من القرية الساحلية قتلت ظلمًا ورميت في البحر، ومنذ ذلك الحين وهو بحر هائج لا يجرؤ أحد على الإبحار فيه، ولا السباحة فيه ليلًا.

وحيث لا يسعني إعادة إنتاج الرواية هنا، فإني اختصر بالقول

إن الحدثين الأكثر بروزًا هما أولًا لقاء كائنات شبه بشرية، وثانيًا المغامرة التي يخوضها السائحون بالنزول للشاطئ ليلًا، والتي انتهت بابتلاع شاطئ الشياطين لأحدهما، واضطرار الآخر للعودة إلى الوطن بدونه.

وقد انفرد هذا العمل عن «**الألم في التفاصيل**» بموضوعه الماورائي، وصياغته كاملًا باللهجة المحكية النجدية، القصيمية إن أردت الدقة، ما دفع المؤلف إلى وضع قائمة في نهاية الكتاب بتعريف بعض المفردات للقارئ غير المطلع على اللهجة المحلية. كما اتسم بإيقاعه السريع الذي تناسب مع أحداثه المشوقة والغامضة، وهذه الصفة الأخيرة ستترك القارئ أمام أكثر من خيار لفهم الرواية. والنص بالإضافة إلى غنى خياله، يقدم نموذجًا ـ آخر ـ يطمئن القارئ إلى أن العامية التي لم تحل دون تقديم تجارب شعرية محلية وعربية مميزة، يسعها ـ أيضًا ـ أن تكرر الأمر نفسه في ميدان القصة والرواية.

– 6 –

بالإضافة إلى الروايتين، نشر «عبدون» خمس مجموعات قصصية، إحداها بالعربية الفصحى. وحيث لا يسع المقام هنا استعراض الجميع، سأكتفي بتعريف موجز بمجموعة «**بنت راعي الدكان**» التي صدرت عام 2004م، وهي مجموعة قصصية تضم ثماني قصص. تحتل أولاها «**آخر أيام جدتي**» أكثر من نصف مساحة الكتاب، والتي كان مقررًا نشرها في كتاب مستقل، إلَّا أن المؤلف تراجع عن هذا الخيار فأضاف إليها سبع قصص قصيرة. و«**آخر أيام جدتي**» تجربة سردية تستعيد الأسلوبين السالف ذكرهما،

فطوال القصة نحن ـ القرّاء ـ نتلقى معلوماتنا من الحفيد، ونتعاطى مع مشاعره تجاه جدته التي تعيش أيامها الأخيرة. ويأخذ المؤلف خيارًا رمزيًّا في نصوص «**الصدور**» و«**مستحيات الظاهر**» و«**دمية اسمها لطيفة**»، فيما تتراجع هذه الرمزية في بقية النصوص.

ولعل الملاحظة الأبرز هنا، هي انخفاض وتيرة الحدث في نصوص «**الصدور**» و«**مستحيات الظاهر**» و«**شويتين غزل مكسور**»، لدرجة تجعلك على شك في تصنيف النص بين القصة والخاطرة.

– 7 –

من المؤمل أن تشكل هذه الكتابة إضافة نوعية لما سبق أن نشرته من قراءات في الرواية السعودية. حيث رصدت فيها تجربة أعتقد أنها لم تحظَ بالاهتمام الذي لقيته تجارب أقل في المعيار الفني. وهي تجربة مختلفة من عدة أوجه تضيف رصيدًا إلى المشهد الروائي المحلي. ولن أتردد في أن تكون كلمتي الأخيرة هنا أن أقترح على القارئ أن يطلع على تجربة «عبدون»[1].

* * *

(1) نشرت في صحيفة الاقتصادية؛ في 24 يونيو/ حزيران؛ 2008م.
http://www.aleqt.com/news.php?do=showid=132182

بنات الرياض

رجاء الصانع

دار الساقي للطباعة والنشر
لندن 2005م

بنات الرياض

بعد العاصفة

أثارت رواية «بنات الرياض» صدى غير مسبوق لرواية محلية، وحظيت باهتمام إعلامي استثنائي. وجلب هذا إليها خبراء القراءة، ومحدثيها؛ من أدمنوا قراءة الرواية، ومن كانوا يرتكبون الفعل للمرة الأولى. واستوى في بحثها أساتذة النقد، والمتطفلون عليه. وبزغت حولها هالة ضخمة من الأسئلة والمرافعات والتهم والمجازفات النقدية. واستخدمت للاستفزاز وإثارة الغيظ وإذكاء نار المزايدات. وفي لجة كهذه كان المثقف المستقل، أو من يحاول أن يكون كذلك، في حاجة إلى إعطاء ظهره للأمر كله، وتعمد صرف انتباهه ـ ما استطاع ـ عن كل العناوين المثيرة، ومقاومة نظرة الاستغراب الموجعة، الممتزجة بالخيبة، بعد كل مرة يعلن فيها أنه لم يقرأ «بنات الرياض».

لعل في هذه التوطئة ما يدفع الاستغراب من توقيت هذا المقال. فقد درجت في كل كتاباتي عن الرواية المحلية إلى توخي إهمال الحسابات، وفي ازدحام كالذي كان، أنى لك أن تتجنب الحسابات. فالاستقلال في تلك اللحظة لم يكن يدرك بغير الصمت، لذلك آثرت عدم الكتابة عن هذه الرواية، بل حتى ولا قراءتها، حتى تهدأ العاصفة، وأحسبني أحسنت صنعًا، فأنا اليوم

أكتب عنها متحررًا من ضغوط المعارك الصاخبة، وقادرًا أكثر ممن استعجلوا الكتابة على التمييز بين بنات الرياض: النص، وبنات الرياض: الحادثة الاجتماعية.

كيمياء النجاح

بحث كثيرون في النجاح التجاري الكبير الذي بلغته هذه الرواية وقدموا أسبابًا مختلفة حد التعارض. من جهتي أوجز الأسباب في خمسة عناوين، ثلاثة منها أتت من النص، واثنان من خارجه. أما عناوين الداخل فهي كواليس كل من: الفتيات، والرياض، والطبقة الراقية اقتصاديًا. والواقع ـ كما أراه ـ أن أغلب ما جاء في الرواية تحت العناوين الثلاثة معروف، لكنه متداول في نطاق المحكي، وليس المدون. وعند بعضنا، بين الأمرين مسافة لو تعلمون عظيمة. ففي رأيي مبعث الانتباه إلى النص لم يكن كشفه حقائق غير معلومة، بل تدوينه لها. والتدوين يزيد عن الكشف باثنتين؛ الأولى هي إعدام فرص الإنكار الذي تقتضيه لدى بعضنا ضرورات ومواقف. والثانية تصدير المحكي إلى كل ناطق بالضاد. وما أثقل وزن هذه الملاحظة هو انتماء المؤلفة إلى العناوين الثلاثة، ممّا منح النص المدون مصداقية أعلى، وخطورة أكبر.

أما العنوانان الأخيران، فهما **أولًا** الرعاية الإعلامية؛ إذ رعت الصحافة على نحو غير مسبوق هذه الرواية، فقد تشكل مع صدورها ما يشبه حملة علاقات عامة تروِّج لها، وأنا بالمناسبة في شك في عفوية تلك الحملة. وأضافت الروائية زخمًا إضافيًا بسهولة تواصلها مع الإعلام، وظهورها المكثف آنذاك. وتفسير هذه الرعاية مسألة معقدة، لكثرة، وتداخل، العوامل التي أدت إليها، مع

الانتباه إلى أن بعض هذه الرعاية جاء بعد نجاحها فكان نتيجة له، أكثر من كونه سببًا.

وثانيًا، استهداف الإسلاميين للرواية، وهو العامل الأهم في تقديري. وهذه عملية سبق اختبارها أكثر من مرة، في ثلاثية تركي الحمد، وفي«**شقة الحرية**» للقصيبي، بل وفي حلقات «**طاش ما طاش**»، وإن كنا في هذه الشواهد أمام تفسير واضح نسبيًا. فالاستهداف في حالتي الحمد والقصيبي كان شخصيًا، ومبنيًا على وقائع محددة، وأسباب لا تمت للأدب بصلة، وليس هذا موضع بسطها. وفي حالة طاش كان هناك موقف يمزج بين مجموعة أسباب، منها نجاحه الكبير، وتوقيته، وإنهاؤه مرحلة الحكم للمتدين تبعًا لمظهره، بالإضافة إلى الموقف الإجمالي من فن التمثيل.

لكن في حالة «**بنات الرياض**»، تبدو المسألة محيرة أكثر، فليس للمؤلفة أي تاريخ، وما تضمنته الرواية كان محدودًا في جرأته إذا ما قورن مع روايات سابقة لها ـ ولاحقة ـ، على أصعدة الدين والجنس والسياسة. وأنا في الحقيقة لا أملك جوابًا يقنعني عن هذا السؤال، لكن لدي بعض الأفكار التي تستحضر أكثر من إطار، غير أني أرى أن التريث في الحديث عن هذه الأفكار أولى.

والخلاصة هنا أن النجاح التجاري لهذا الكتاب جاء بتضافر العوامل الخمسة. وأحب أن أسجل هنا بوضوح أن نجاح رواية محلية بالشكل الذي كان، أمر يثير الإعجاب والتقدير، ويوجب الامتنان لكل مساهم فيه. كما أسجل بوضوح مماثل، أن اختفاء العامل الفني من لائحة عوامل النجاح، سبب كاف للإحساس بالخيبة لدى المتذوق لفن الرواية.

ملاحظات فنية

قبل البدء بملاحظاتي الفنية، أجد نفسي مضطرًّا إلى تكرار ما كتبته غير مرة عن روايات سعودية سابقة، صدرت في السنوات الأخيرة. إن كاتب الرواية في السعودية، هو غالبًا، ذا قدرة متواضعة في التباعد عن شخصيته وظروفه وبيئته لصالح إنجاز عمل فني. وهذه الملاحظة تجعل القارئ يتعاطى مع العمل من خلال معطيات غير فنية، ممّا يشجّع على استنتاجات غير نقدية، إذ يساهم التقارب بين شخصية البطل والمؤلف في افتراض أن الرواية لم تأت لحاجة فنية وإنما لضرورة رقابية. وهو ما يفرز مزجًا معلنًا بين الروائي وبطله، ويؤدي إلى حذر في تأكيد، أو نفي، المسألة. وإلى إرباك في التعامل معها من كل الأطراف. ولا شك أن انتماء المؤلفة إلى جيل، وطبقة، ومدينة، شخصياتها الأربع الرئيسة، شجع على استنتاجات عديدة أضرت بسلامة الرؤية الفنية للعمل، ولعل أعمالها المقبلة تنجح في الحد من هذا.

-1-

ملاحظتي الأساسية تنطلق من فكرة أن الرواية الواقعية تقترب من الحقيقة، لكنها لا تكونها، فلا بد من درجة من الخيال الذي يعيد ترتيب الواقع، ويلهم القارئ منطق العمل الذي يقرأه. بينما أعتقد أن كثيرين من قراء هذه الرواية يستطيعون بتعديلات هنا وهناك، أن يصلوا إلى أن القصة تتحدث عنهم، أو عنهن، أو عن من يعرفون، في تتبع أمين ووفاء بالغ من الروائية للواقع، وهنا عين

المشكلة. فالرواية تحتاج إلى أكثر من الجرأة، لأن هذا العمل بشكله الراهن يعيد إنتاج الواقع، ولا يجري أي تعديل، وبذا يفقد معناه.

-2-

اختارت المؤلفة أسلوبًا وسيطًا بين الترجمة الذاتية، التي تخبرنا فيها إحدى الشخصيات بالقصة، وبين الراوي المستقل. فابتكرت شخصية تروي القصة، دون أن يكون لها دور معلن في الرواية، فهي شخصية ظاهرة في النص الذي نقرأه، وهي كذلك مضمرة في أحداث القصة. فهي على مستوى الحدث غير موجودة، لكنها البطلة على مستوى الكتاب الذي يخبر عن الحدث.

ومن الناحية الفنية أرى أن اختيارها لهذا الأسلوب أفضى إلى إضعاف موضوعية رؤية القارئ، فتصوره بات رهنًا بما قالته البطلة عن شخصياتها، وبما روته من أحداث، بل وبطريقة تصويرها لتلك الأحداث، وآمل أن يكون واضحًا أن المقصود هنا هو توصيف الأسلوب، لا انتقاده.

والبطلة تروي هذه القصة مكتوبة عبر رسائل، فتتحول هي إلى مؤلفة ثانية. والمشكلة أن هذه المؤلفة فقدت، في أكثر من موضع، تنبيه المؤلفة الأولى إلى أن هذا المكتوب هو رواية، وليس مقالة أو خطبة أو محتوى دفتر مراهق يحب الشعر، أو حتى عرضًا كوميديًا فرديًا، فأسرفت غير مرة فيما يمكن جمعه تحت وصف «أحاديث جانبية» خفّضت من وتيرة التشويق الذي ميّز هذه الرواية عن أغلب ما قرأت محليًا. لكن الجديد هنا أن هذه الأحاديث أتت إفصاحًا عن آراء المؤلفة ـ الثانية على الأقل ـ في الناس والأشياء، بينما هي

تأتي عادة في الرواية المحلية من فرط رغبة الكاتب في أن ينال من قارئه تقييمًا إيجابيًّا لقدراته البلاغية.

-3-

أبرز عيب في هذا النص هو التدني الحاد لمستوى العاطفة، وهي ظاهرة ملفت تكرارها في الروايات السعودية. قاصدًا هنا بالعاطفة نفوذ النص إلى عمق المتلقي، ممّا يجعله يتقاطع مع تجربته الشعورية، ولا أقصد مع واقعه ومعاشه. وبما يشعره أنه يقرأ ذاته في العمل، والمقصود ذاته الداخلية، لا السرية، بحيث يشبع العمل إحساسه، لا فضوله.

وللذهاب أبعد في تفسير هذا الضعف، فإني أرجح أن السبب يعود إلى اختيار المؤلفة / البطلة حكاية قصتها على أنها فضيحة منذ الصفحة الأولى. هذا الإعلان السافر خلق في تقديري حاجزًا يتعذر اختراقه، فقصة الفضيحة تثير الفضول، والغضب أو الشفقة، لكنها تعدل بك عن السياق الفني إلى الاجتماعي، وهو ما يحول مشاعرك من العاطفة إلى التعاطف، ويقضي على فرصة تعليق وعيك وانغماسك في تلقي العمل الفني، ولا يبقي إلّا حماسك لسماع النميمة. إن كانت لديك مثل هذه الحماسة.

وأرجو أن لا أبدوَ مبالغًا وأنا أقول إن تواضع العاطفة هذا كان حاضرًا لدى المؤلفة / البطلة، كما لدى القارئ. إذ إن البطلة ترسل رسائلها، كما أفصحت، عن قصص انتهت منذ زمن، وبذا فهي لا تعيش تفاصيل القصص والمواقف، تتفاعل معها، وتنفعل بها، وإنما هي تتذكر ما كان، وتخبر به. أي أنك هنا أمام متحدث

عن شخصيات مصيرها معلوم له سلفًا، وانطباعه الإجمالي عنها أمر ناجز.

-4-

أما على صعيد أسلوب الكتابة، فبالإضافة إلى إشارة لا بد منها إلى التأثر البالغ ببعض سمات أسلوب غازي القصيبي في كتاباته النثرية، بداية من الاستعراض المعلوماتي، ومرورًا بالاستعانة بمقدمات من خارج النص لفصوله، وتكرار خروج الحديث إلى منافذ جانبية، وانتهاء بالحرص على تكرار استخدام التعبير الساخر، يكفي أن أستشهد على هذا بأن المؤلفة انتقدت قدرات مجمع اللغة في التعريب، وهي إحدى «لزمات» القصيبي. وهذه الإشارة في عمومها تبعث سؤالًا مشاغبًا حول علاقة هذا التأثر بقبول القصيبي كتابة تقديم للرواية.

أقول بالإضافة إلى هذا فإن لي ملاحظتين؛ **الأولى** أن لغة النص عمومًا جاءت مرتبكة بين خيارين، لأن المؤلفة كتبت نصها بمستويين من الكتابة، **أحدهما** كان تحليليًا هادئًا لم يخل من عمق في بعض حالاته .والثاني كان خطابًا شعبيًا في تصوراته، وبعض مفرداته. ومحل الإشكال أولًا أن هذا الارتباك، يؤدي إلى التشويش، وتخفيض قوة العنصر الأكثر نجاحًا في هذا العمل، وهو الحدث المشوق، وما زاد الأمر سوءًا هو استجلاب النصوص الأدبية، وإن كنت لا أرى مانعًا فنيًا في استجلابها من حيث المبدأ، لكنني أرى موانع كثيرة حين تبدو غير مبررة فنيًا، وأوشك أن أقول حين تأتي حشوًا يشير إلى اطلاع المؤلفة، أكثر مما يؤكد شخصية، أو يعزز حدثًا. وثانيًا أن المستوى الأول يشكل حالة

وصائية أرى أن القارئ في غنى عنها. ولو أحسنت المؤلفة الظن بذكاء قارئها ربما اقتنعت بإعفائه من بعض الشروحات. ولو توقعت حسن ظنه بها لما احتاجت إلى الاستغراق في الدفاع عن بعض ما جرى، وعن تصالحها مع ذاتها. ولو ترك لي الخيار لاخترت أن يكون النص كاملًا بالمستوى الثاني، لأنه أعلى فنيًا، بسبب ملاءمته لطبيعة الشخصية، وموافقته لخيار المؤلفة بأن تترك البطلة تروي لنا القصة، ولأنه يترك للقارئ حرية الاستنتاج. إلى ذلك لابد من القول هنا إن لغة النص عمومًا كانت لغة وظيفية، تستخدم لسرد الحدث، دون أن تكون هي ذاتها أداة إبداعية ذات مغزى جمالي. ومرة أخرى، أقول هذا على سبيل التوصيف لا الانتقاد.

-5-

أما الملاحظة الثانية، في عنصر الأسلوب، فهي على صعيد الشكل العام الذي اختارته المؤلفة، وهو رسائل البريد الإلكتروني المرسلة إلى مجموعة بريدية. والحقيقة أنني أجد صعوبة في القول إن هذه الطريقة مبتكرة، فهذا شكل شائع، وكثيف، قبل الرواية، وبسنوات. وما قامت به المؤلفة كان مجرد اقتباس لما هو شائع، والكتابة في الرواية عن تطبيق تقني حديث لا تمثل ابتكارًا فنيًا، وإنما مجرد اقتباس موفق، أو غير موفق.

وعندي أن هذا الشكل يحسب للمؤلفة، من حيث هو حيلة فنية ملائمة لنصها. فهي تبرر اختزال المتحدثين في صوت واحد، واستخدام المستوى الثاني للغة، وتشفع لإدخال مقدمات على كل فصل، فضلًا عن إكسابها حيوية للقصة بشكل عام، بوجود خط رديف متفاعل، ومألوف. وهو ما ساعد في تعزيز الميزة الأبرز في

هذا العمل، وأعني هنا درجة تشويقه، والتي مردها بالإضافة إلى العوامل الاجتماعية سالفة الذكر، والحيلة الموفقة، سيادة الحدث، فقد بقي هذا العنصر هو الوحيد المكتمل على مدار النص، في ظل ارتباك اللغة حينًا، وتواضع الخيال أحيانًا، وفقر العاطفة دائمًا، لكن الأحداث كانت مشوقة، ومثيرة للاهتمام والمتابعة.

خاتمة

قال غازي القصيبي: إننا أمام روائية ينتظر منها الكثير. وأقول إن عملها الأول رغم عيوبه الظاهرة يمكن أن يكون بداية لما هو أفضل. لكنني أرى أن الهالة الإعلامية، والانفعالات الحادة، التي أحاطت بالرواية وقت صدورها، مؤثر سلبي على صحة النظرة الفنية إلى المؤلفة بوصفها مبدعة، وإلى عموم إنتاجها، وآمل أن يتخلص القراء من هذا المؤثر قبل قراءة أعمالها القادمة[1].

* * *

(1) نشرت في صحيفة الاقتصادية؛ في 13 يناير/ كانون الثاني؛ 2009م.
http://www.aleqt.com/2009/01/13/article_183692.html

شارع العطايف

عبد اللَه بن بخيت

دار الساقي للطباعة والنشر
لندن 2009م

شارع العطايف

رواية للنسيان

صدرت مؤخرًا عن دار الساقي رواية «شارع العطايف» للكاتب السعودي عبد اللّه بن بخيت. وتقع الرواية في 398 صفحة، وتنقسم إلى ثلاثة فصول، كل منها قصة شبه مستقلة. ونظرًا لحداثة هذا الكتاب فلا بد بداية من وقفات موجزة مع القصص الثلاث.

الفصل الأول

القصة الأولى هي مأساة موجعة، تمثل سيرة «ناصر»، بطلها. هذا البطل ولد ضمن لقاء استهتار والده، بهوان أمه، في زواج قام على تحقيق مصالح ضيقة للطرفين. ومر ناصر بالسرقة في الطفولة، ثم الزنى، إذ فعل بابنة عمه توافقًا. قبل أن يُعتدى عليه، ويتم اغتصابه، ثم يصير جسده مستباحًا في سنوات المراهقة. أدمن الخمر، وانتهى إلى شخص مشوّه من داخله، حاقد إلى الحد الذي بلغ به التحول إلى قاتل لعدد من الأشخاص بدافع الانتقام من تعديهم عليه، أو على حبيبته. مع التنويه إلى أن بعض جرائمه توّجت بالتمثيل بجثث القتلى، وتقطيع بعض أجزائها. واستبدت به هذه الدموية، حتى أنه أوصى زوجته قبيل موته بالقيام بجريمة القتل التي لم تتح له الفرصة لتنفيذها، خلال أربعين سنة.

وابنة عمه / الحبيبة بدورها فتاة سعت منذ فجر شبابها لاستعراض محاسنها أمام الناس. ودعت ناصرًا للوقوع عليها. ثم انتقلت من زوج إلى آخر، وكانت خيباتها في زواجيها محصورة في المسألة الجنسية. وانتهى بها المطاف أرملة للحبيب الأول، قاتل زوجيها الأولين.

الفصل الثاني

القصة الثانية هي سيرة شخصية ارتبطت ببطلي الفصلين الأول والثالث، اسمه «تيسير»، وشهرته «شنغافة». حديث عهدٍ برق، يعمل في وظيفة صغيرة في أحد الأندية الرياضية. بقي مرتبطًا بالبلاط الذي كان رقيقًا لسيدته. منحنا المؤلف ملامح مختلفة من حياته. من أهمها أنه يصنع الخمر، ويحسّن دخله من خلال الاتجار بترويجها. كما يعمل بشكل متقطع لدى أرملة تتحول لاحقًا إلى حبيبة له، ثم تهجره. ويتعرض للعقاب عدة مرات نتيجة تهم مختلفة، ممّا ينشئ عداوة بينه وبين «النواب»، وينتهي الأمر إلى القبض عليه في حالة سكر، مقتحمًا بيت الحبيبة السابقة المهجور. فيُؤخذ إلى المركز ويعترف في غير وعيه بعدد من التهم، بينها ممارسة السحر والشعوذة، ويعاقب على الأخيرة بالإعدام.

هذه القصة تزيد عن سابقتها، ولاحقتها، بتعدد الدوافع المحركة للأحداث، وعدم انحصارها في عامل واحد. وبتنوع الأحداث التي يمر بها البطل، وعدم إيجازها في سيرة عاطفية جنسية. وبكون قصة الحب هنا تحتمل أكثر من مجرد الشهوة. وباستثناء هذا، فإن النص يوافق صاحبيه في تواضعه الفني العام.

الفصل الثالث

في هذه القصة البطل هو طفل لأسرة تعيسة. بالإضافة إلى الفقر، فإن أخته عوراء وضحية للجدري، وأخاه كفيف. ولحقه في سنواته الأولى اضطراب في تعليمه، ففشل وانهارت طموحاته. وانتقل إلى السفر مع أصدقائه ـ وبينهم ناصر ـ إلى جزيرة اللؤلؤ، وهناك تعرف على الخمر، وعلى حبيبته. ومن أجل تكرار التواصل معها فإنه اندفع إلى السرقة، والنصب والاحتيال. وكان كل من حوله من ضحاياه.

أما الحبيبة فهي مومس. لم يجد علينا المؤلف بحضورها إلّا في ممارسة عملها. لا تتكلم، ولا تعبر عن شيء. أداة للمتعة، لا إحساس فيها. كائن فاتن للبطل، لكنها بلا تاريخ ولا هوية. وكل مشاهد لقائه بها منحصرة في ممارسة الزنى، مقابل أجر مالي، وضمن جموع من زبائنها. وفي الختام ماتت هي، وأصيب هو بمرض جنسي قتله.

وهذا النموذج مجرد توكيد للنموذج الأول. مرة أخرى نحن هنا أمام شخص يفهم الحب بوصفه ممارسة جنسية. وينحرف سلوكه إلى الجريمة، واستغلال والده وأمه وخاله، من أجل تحقيق تواصله الجنسي مع مومس مشاعة للجميع. والمدهش أنه يعتقد أنها تحبه، رغم اصطفافه، قبل كل لقاء، ضمن جموع من الداخلين عليها. والمدهش أكثر، أنه لم يشعر ـ بحسب تصريح المؤلف في النص ـ بأية غيرة تجاه شركائه فيها.

إن الإضافة النوعية التي تفوقت بها هذه القصة عن أختيها تنحصر في ثلاثة أمور. أولًا مسرح العمل، فقد أفسح المؤلف في هذه القصة مجالًا أكبر لتصوير مشاهد حية من الماضي؛ مثل

الانتقال باللنشات، وبيوت الدعارة القديمة في جزيرة اللؤلؤ، وطقوس ممارسة هذا النشاط. كما أنه ترك مساحة أكبر للتعبير الإنساني عن بعض الشخصيات المحيطة بالبطل، وخصوصًا أخته «سعاد». وثالثًا أنه سمح بثقب صغير لتسرب محاولة تحليلية من خلال بروفايل شخصية «حسينوه».

-1-

لا أرى أي باس في أن يتضمن النص، كل ما تضمنه. لولا أن كل هذه المآسي، والمشاهد المؤلمة، والمقززة، لا تقول شيئًا فنيًا. كأنك أمام مجموعة من الصور الفوتوغرافية، التي التقطها صحافي أعدّ تحقيقًا لقرّاء صحيفته الصفراء. إلّا أن الظروف حالت دون نشره، فمرره بعد سنوات ليكشف للقرّاء ما كان. فبدا عملًا صحافيًّا باهتًا، تراجعت قيمته، وسوف تزداد تراجعًا بالتقادم. وهذا وإن أنتج عملًا في الصحافة، لكنه لا يفعل في الفن.

فالعمل الفني يطلب أكثر من مجرد تذكر ما كان، والجراءة في قول بعضه. إنه عمل يصنع منطقه الخاص، ويعيد بناء، وتركيب، الصور، وفق رؤية عميقة لفنان أراد أن يقول شيئًا. أو في أقل الأحوال، أراد أن يمنح المتلقي فرصة نادرة لمشاهدة العالم بطريقة غير مسبوقة.

إن فرق العمل الفني عن الحياة أن الإنسان هو صانع عالم الفرض الفني، وبذا فهو مسيطر عليه. ففي الرواية - مثلًا- تستطيع بيسر أن تميز الخير من الشر، وتقبض باليسر ذاته على لحظات التحول. كل ما في السرد تحكمه الحبكة، فيأتي معللًا. لا يخضع الأمر هنا إلى سجالات الرأي، ومعارك التفاسير. الفن شفاف،

والمبدع حاسم. بينما في الحياة تقل قدرة الإنسان عن إدراك كل التفاصيل، وفهم كل الدوافع، وتمييز الأشياء تمييزًا نهائيًا، ينطلق من اليقين ويخلص إلى الاطمئنان. فحين تقصر عن فهم شيء في الحياة، فهو قصور فيك، في مستوى علمك، وطبيعة إدراكك. وحين تقصر عن فهم شيء في الفن فهو قصور في صانعه.

إذ إن العمل الفني يحمل منطقه الخاص. الذي يسعك استنتاجه وفهمه. وربما تنجح في تطويره لفهم العالم الأكبر بحسب منطق العمل، ورؤية الفنان. بأن تقيس ما فهمت على ما لم تفهم. لكن حين يأتيك العمل الأدبي بصور مختارة من واقع كان، فستجد أنك أمام الحياة كما هي. وتجد أنك تحتفظ بكامل أسئلتك. الأمر الذي يفرغ العمل من الفكرة، والمحاولة من المبرر.

وإذا انطلقنا من هنا فسنجد أن هذه الرواية تعود غالب مجرياتها إلى دافع واحد. فتختصر تعقيد السلوك الإنساني في رغبة يتيمة. أنا أفهم أن هذا هو اقتراح هذا العمل لفهم ذواتنا، ومعاشنا.

مرة أخرى، لا أرى أي بأس في أن يتضمن النص، كل ما تضمنه، لو أنني وقعت على قيمة إجمالية فنية. فقد سبق أن خاض «ماركيز» تجربة القصة العامرة بالجنس في (ذاكرة غانياتي الحزينات). غير أنك ستجد نفسك في نهاية تلك الرواية أمام قيمة إجمالية عليا، تخلص إلى أن الحب هو أن يتقدم المعنى على المادة، وتعلو الروح على الجسد. كما استخدم نجيب محفوظ نموذج المدمنين في (ثرثرة فوق النيل) لينشئ قصة أدبية ممتعة، حملت قراءة فلسفية عميقة في السياسة والمجتمع.

وبقطع النظر عن الاتفاق مع اتجاه الفكرة، المهم أن المبدع كان عمله موحيًا بفكرة، وهذه سنّة الرواية الواقعية. أما هنا فأنت

تتصبر على كل هذه المشاهد الجنسية، والأبطال المخمورين على الصفحات، وتتجلد في تلقي أخبار المصائب المتوالية على رؤوس الجميع؛ تدفع نفسك إلى نهاية النص، لتكتشف في النهاية أن المؤلف كتب كل ما عنده. لقد كانت مقالة أدبية ظنها المؤلف رواية.

-2-

يمثل الجنس المحور الأساس لهذه الرواية. فالبطل في كل القصص أحب البطلة لاعتبارات جنسية بحتة، وهي كذلك. وإن تفاوت الأبطال فيما بينهم على مستوى درجة الانجذاب الجنسي، والتعبير عنه. في القصة الأولى تعرض البطل للاعتداء المتكرر بدوافع جنسية للآخرين، كما جرى لحبيبته بدرجة أقل. وهذان الأمران قاداه إلى ارتكاب جرائم القتل والتمثيل بالجثث. بل حتى راوي القصة لم يركز في قصة زواجي البطلة الأولين، على شيء قدر تركيزه على خيبتها في أدائهما الجنسي. وهو كذلك، الرابط الذي جمع بطل القصة الثانية ببطلتها. كما أنه الدافع الذي على أساسه التقى بطل القصة الثالثة بالبطلة، بل ظل هذا هو الميدان الحصري لكل لقاء جمعهما.

وبقطع النظر هنا عن تسجيل مواقف أخلاقية، تأييدًا أو معارضة. وبعيدًا عن خوض جدل معياري، واسترجاع شواهد التراث الأدبي العربي والعالمي. أقول: إن هذه المواقف ليس محلها محاولة النقد الأدبي، ولا اجتهاد القراءة الفنية. فمشاهد الجنس، كما غيرها، تقبل وترد فنيًا بناء على سؤال إسهامها في القيمة الفنية الإجمالية للنص. لكن هذا الكلام يصح على غير هذا العمل، إذ إن السؤال هنا ممتنع في غياب قيمة فنية إجمالية من حيث المبدأ.

وبالعودة إلى المحور، أقول :إن ما يهمني أن كل هذه الشحنات الجنسية العالية في النص لم تقل شيئًا أكثر من أننا أمام شخصيات أُحادية البعد، لا يشغل بالها، ولا يدفعها، شيء غير الجنس. مع إعادة التذكير بحدوث تقدم نسبي في القصة الثانية.

في رأيي أن كل ناقد وعى بدرس العلوم الإنسانية، الذي صار قديمًا، في تجاوز مرحلة السبب الواحد للظاهرة. وكل قارئ أتيح له من الاطلاع المعرفي ما يجعله عاجزًا عن قبول تفسير حياة الناس وتشكلاتها بمجرد رغبة واحدة. فإنه سيجد صعوبات كثيرة في فهم، وتقبل، عدد غير قليل من أحداث هذه الرواية.

كل هذا فضلًا عن أن المؤلف لم يحاول أن يجعل من هذا الإسراف في تقدير هذا العنصر مقدمة لشيء. وهو ما قام به من قبل مفيد النويصر في رواية «الواد والعم»، إذ حاول، دون نجاح يذكر، أن يجعل العلاقات المثلية مقدمة لرؤية فلسفية لعموم علاقات الناس ببعضهم.

-3-

بالإضافة إلى ما أسلفت عن غياب القيمة الإجمالية، وهذه ثغرة أساسية، فإننا أمام العديد من الثغرات الفرعية المتعلقة بخطوط القصص الثلاث، إذ سنجد أن الفتاة التي دعت ابن عمها ستعرض عنه بعد واقعة الزنى دون سبب. وسنجد أن المراهق الصغير الذي أبى أن يغتصب، اتخذ الأمر عادة بعد ذلك، ثم عاد لينتقم. وبين اللحظات الثلاث فجوات لا تسدها كلمات مكررة، وأسباب مستهلكة.

وفي القصة الثالثة سنلاحظ أن البطل أحب امرأة مستباحة، يشاركه فيها عشرات الأشخاص في كل مرة. وهذا فرض فني أشك أن يقبل به المتلقي بدون أن يضيف المؤلف تعديلات ضرورية، مثل أن يشير إلى أن البطل مصاب بعاهة عقلية. مثلما أن انقلاب بطلة القصة الثانية جاء صامتًا وغير مبرر.

فضلًا عن أن المؤلف لم يقدّم ما يكفي حول تفاصيل الموقف الأمني من جرائم القتل والتمثيل بالجثث، وهي بلا شك ذات طبيعة استثنائية، يصعب أن تكون أغلقت ضد مجهول بالبساطة التي جاء بها المؤلف على نحو ما تأتي به الأفلام الهندية. والمراد قوله هنا مجرد الإشارة إلى ضعف حبكة النص. وإلّا فإن حصر شواهد هذا الضعف يتطلب مساحة أكبر من مما يتاح لي هنا.

-4-

حين تشاهد فيلمًا عربيًا تدور أحداثه في الولايات المتحدة ـ مثلًا ـ تحتاج إلى مبرر فني لاختيار المكان. فإن وجدت أن القصة دارت دون استعماله فهذا يعني إخفاقًا في اختيار الإطار المكاني. وما يقال عن الموقع يقال عن اللحظة.

واحدة من الملاحظات التي لفتت نظري في الرواية، أن قصصها الثلاث يمكن أن تكون في أي موقع على الامتدادين التاريخي والجغرافي. وهو ما يعني إخفاق المؤلف في الاستفادة من الإطارين المكاني، والزماني. فأنت لا تكاد ترى في روايته شيئًا يميز مكانه وزمانه. فالرواية بقليل من التعديلات السطحية يمكن أن تكون في زمان مختلف، ومكان آخر.

-5-

على صعيد الشخصيات، الظاهرة الملفتة أن الأغلبية الساحقة من شخصيات النص، هي نمطية، ثابتة في مواقفها وأفعالها. فأنت قادر ولا ريب أن تتوقع ما سيكون منها. ومرد هذا الأمر إلى سببين، **الأول**: أن أغلب أحداث القصة تروى بطريقة «فلاش باك» بما يعني أن الراوي يخبرك بما كان. وهذا يجعله عالمًا بمصير شخصياته، ومدركًا لنهاياتها. وفي ذهنه تصنيف ناجز لكل منها. وهو ما مكّنه أن يفصح عن بعض النهايات في غير أوانها.

والثاني: أن المؤلف أراد تقديم هذه الشخصيات بوصفها عوامل مؤثرة ثابتة، وأفرغ المسرح لشخصيتي البطل والبطلة، للنمو والتحولات خلال النص، في القصة الأولى. فيما اكتفى بمنح هذه الميزة لبطل القصة الثالثة، دون البطلة. غير أن بطلي الثانية حُرما معًا من هذا السمة. وهو ما عوّضه المؤلف بتنامي الحدث.

-6-

اتسمت لغة النص في العموم بكونها لغة أدبية موافقة لما هو معتاد في الرواية. فلم تسرف في الحوار، ولم تقم باستعارات من نصوص أدبية أخرى، تقحمها في النص، إلّا على وجه الاستثناء. كما أنها لغة تخلى بها المؤلف، بهدؤ وسلاسة، عن إنشاء تأملات فكرية فجة، عدا حالات نادرة. كما أعرض عن جعلها لغة شعاراتية صاخبة، تصرخ في وجوه الناس والأشياء. وتجافى عن خيار استعمال اللغة مكونًا جماليًّا، الذي انحرف به بعض المجتهدين إلى الخلط بين كتابة القصة ومشاريع القصيدة.

وكل هذه سمات مقبولة في لغة النص. تميزه عن عدد من نظرائه في الساحة المحلية، خصوصًا القائمة على مساحة السنوات الأخيرة. غير أن الملاحظة البارزة هي أن المؤلف لم يقدم أية إضافة في لغة نصه إلى مئات الروايات الجيدة. فالنص لغته مقبولة، لكنها عادية. ومئات الروايات الجيدة تغني القارئ عن قراءة رواية لا تملك من أسباب العرض إلا أن لغتها سليمة فنيًا.

–7–

أضاف هذا العمل إلى المكتبة المحلية رواية أخرى فشلت في تحقيق نجاح على معيار العاطفة. فأنت أمام نماذج بشرية مشوهة، وطبقة اقتصادية شبه معدمة، وأحداث مؤسفة، وسلوكيات مرعبة. كل هذا يمكن أن يشد الانتباه، ويثير التعاطف، بحيث تشفق على البطل، أو على ضحاياه. كما يمكن أن تفيض نفسك بالاشمئزاز والقرف من عدد من مشاهد الاغتصاب والدعارة والسكر وتفاصيل القتل وتقطيع الجثث. لكنني أستبعد أن يحرك عاطفة المتلقي الفنية العميقة، بحيث يشعر أن ما يقرأه يتقاطع مع تجربته الشعورية، ويلمس لاوعيه. فهو يقرأ عمّن لا يشبهه، ولا يمكن أن يشبهه.

والأمر ذاته فيما يخص عنصر الخيال، فبالإضافة إلى أن النص لا يوحي بغير ما يقوله مباشرة، فإن حكاياته لا تعني أكثر من ذاتها. وبعبارة مكثّفة النص أقرب إلى الصورة الصحفية منه إلى الصورة الفنية. أما ملامح الحياة القديمة في جانب من الأحياء المحلية فهي ملامح مشاعة في غير مصدر لذاكرة المكان واللحظة.

-8-

أرى أن النجاح الأهم جاء في بعض حيلة السرد. حيث روى معظم القصة الأولى خلال مشهد إعداد والدة البطل للصلاة عليها، ودفنها. فتكاثرت استرجاعات الراوي لذاكرة المكان والشخصيات. وهذه حيلة موفقة، منحت النص فرصة للمزج بين زمنين، بما أغنى الحكاية. مع التسجيل هنا بأنه لم يستطع الإمساك بالحيلة إلى نهاية القصة، فاضطر إلى العدول عنها في الجزء الأخير منها. وتكررت الحيلة بثبات أدنى في القصتين الثانية، والثالثة، حيث إيقاف لحظة السرد على لحظة الوجود في المستشفى، أو المكوث في السجن، ومسايرة الاسترجاع.

-9-

إذا أردت توسيع المنظور قليلًا، فانتقلت من الأدبي إلى الثقافي، فإن النص على الأرجح سيشكل فرصة ملائمة لبعض الإسلاميين لتكرار سوابق في تسديد ديون صحافية عبر التشهير بعمل أدبي. وموالاة طرح المزايدات، وتفعيل آلية الاجتزاء. مثلما سيكون مخيبًا للباحثين عن هوامش ذاكرة المكان، واللحظة، حيث لن يجدوا سوى صور التقطت على عجل، لطقوس الرذيلة في جزيرة اللؤلؤ. وتدوين لشيء مما سمعوه مرارًا عن كواليس المنافسة الرياضية بين نادي الفوز والشمس.

كما سيمثل مناسبة غير سارة للمحافظين اجتماعيًا الذين يرون في كثرة مشاهد الجنس، والخمر، تشويهًا وتجاوزًا في استخدام المساحة الأدبية للنميمة، وإبراز الاستثناء على حساب القاعدة. مع

أنهم لو تمهلوا قليلًا ربما أدركوا أن النص الذي يحمل اسم من يكاد يكون أشهر محام عن الانفتاح الاجتماعي، يقول في الخلاصة ما يقوله المحافظون. فالجنس خارج إطار الشرعية جعل بطل القصة الأولى قاتلًا، وقتل بطل الثالثة، فيما قادت الخمر بطل الثانية إلى الإعدام. والحب كان الباعث الرئيس لكل هذه المصائب. فهي قصة أخلاقية إذن، يمكن أن تستخدم في سياق المواعظ الاجتماعية. أنا أيضًا لا اعرف أين يبدأ الجد وأين ينتهي الهزل في هذا الاستنتاج.

خاتمة

في الخلاصة أرى أن النص كان مقبولًا على مستوى الأسلوب واللغة، ولا أقول متميزًا. لكنه كان متواضعًا في عاطفته وخياله، وخاليًا من الفكرة والمتعة. وفي تقديري أن المتذوق الفني ما لم يملك أسبابًا خاصة فلن يسعه إتمام قراءة هذا الكتاب[1].

* * *

(1) نشرت على موقع العربية.نت؛ في 7 مارس/آذار؛ 2009م.
http://www.alarabiya.net/views/2009/03/07/67899.html61

الفهارس العامة

فهرس الأعلام

فهرس الكتب والرّوايات

فهرس الأماكن



الكتاب

خلال العقدين الأخيرين تطوّر حجم ونوع جمهور الرواية في السعودية. وتحولت الرواية من سياقها الفني إلى سياق اجتماعي. وتغيّرت من مسألة نخبوية إلى قضية شعبية. وصار التعامل معها بوصفها أداة ثقافية مثيرة، ولاعباً اجتماعيًا مؤثرًا، ومناسبة للإعراب عن المواقف والآراء، وفرصة لممارسة المكاشفة، وليست مجرد مظهر إبداعي.

هذا الكتاب محاولة تحليلية لفهم هذه الظاهرة الثقافية التي حظيت باهتمام إعلامي واسع، وعناية جماهيرية عريضة. وتكتسب هذه المحاولة قيمتها بجمع التحليل الذي يتعاطى مع الظاهرة من حيث الملامح والسياقات والنتائج، إلى القراءة الفنية التي تتفاعل مع نماذج من المحاولات الروائية ضمن المرحلة. وتزداد هذه القيمة مع توقيت المحاولة الذي يأتي في اللحظة الأولى لتقدّم الكتابة التحليلية والدراسة النقدية للمجتمع المحلي على حساب الرواية. فهو كتاب يأتي في نهاية مرحلة من عمر الرواية، وبداية أخرى.

يقترح المؤلف تسمية الرواية في هذه المرحلة بالرواية الجماهيرية، تمييزًا لها عن نظيرتها التي بقيت خلال ستة عقود ضمن دائرة النخبة. وهو يضعها ضمن سياق ثلاث ظواهر مصاحبة تتعلق بتقدم حرية التعبير في السعودية. ويحدد روايات «الرياض نوفمبر 1990م» لسعد الدوسري، و«شقَّة الحريَّة» لغازي القصيبي، وثلاثية «أطياف الأزقَّة المهجورة» لتركي الحمد، منطلقًا للرواية الجماهيرية.

Jadawel جداول
www.jadawel.net